REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
DOUZIÈME ANNÉE
IV

REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DOUZIÈME ANNÉE

IV

MCMLX

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Albert CAMUS, homme de Théâtre

L'éternité à Lourmarin, poème de René Char 319

De " Caligula " aux " Justes " : de l'absurde à la Justice, par André ALTER 321

" Les Possédés ", par Nina GOURFINKEL 337

Albert Camus et le Théâtre de l'Équipe, par Jean NÉGRONI .. 343

Albert Camus à l'avant-scène, par René FARABET 350

Lettres d'Albert Camus à Jean Gillibert, présentées par René FARABET 355

Appendice : Pièces, traductions et adaptations 360

Groupe de Recherches sur le Théâtre : Deux rencontres sur le théâtre tragique (Marcel ODDON) 363

CONGRÈS :

IIIe Congrès International d'Histoire du Théâtre 365

Ve Congrès International des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle 366

Colloque sur le lieu théâtral dans la société moderne 367

LIVRES ET REVUES 368

BIBLIOGRAPHIE (No 1375 à 2185) 376

L'éternité à Lourmarin

albert Camus

Il n'y a plus de ligne droite ni de route éclairée avec un être qui nous a quitté. Où s'étourdit notre affection ? Cerne après cerne, s'il approche c'est pour aussitôt s'enfouir. Son visage parfois vient s'appliquer contre le nôtre, ne produisant qu'un éclair glacé. Le jour qui allongeait le bonheur entre lui et nous n'est nulle part. Toutes les parties – presque excessives – d'une Présence se sont d'un coup disloquées. Routine de notre vigilance... Pourtant cet être supprimé se tient dans quelque chose de rigide, de désert, d'essentiel en nous, où nos millénaires ensemble font juste l'épaisseur d'une paupière tiré.

Avec celui que nous aimons, nous avons cessé de parler, et ce n'est pas le silence. qu'en est-il alors ?

nous savons, ou croyons savoir. Mais
seulement quand le passé qui signifie
s'ouvre pour lui livrer passage. Le
voici à notre hauteur, puis loin,
devant.

A l'heure de nouveau contenue
où nous questionnons tout le
poids d'énigme, soudain commence
la douleur, celle de compagnon
à compagnon, que l'archer,
cette fois, ne transperce pas.

René Char

Albert Camus pendant une représentation du *Malentendu* (1944).

De "CALIGULA" aux "JUSTES":

de l'absurde à la justice

En 1957, au moment du Prix Nobel, on était en droit d'espérer que les adaptations auxquelles Camus semblait avoir limité son travail de dramaturge n'étaient que les étapes d'un retour au théâtre. Déjà même, *Requiem pour une nonne* dépassait la simple tentative de donner une forme définitivement scénique à l'œuvre déjà dialoguée de Faulkner. Bientôt, avec *Les Possédés*, Albert Camus apportait la preuve que, pour lui, l'effort de porter au théâtre un roman ne répondait pas au seul désir de donner sa chance dramatique à un univers romanesque, ni même au plaisir de voir aller et venir sur une scène des personnages imaginés et déjà recréés par amour dans le secret du cœur; c'était bien plutôt confesser la nécessité intérieure d'enfanter théâtralement un monde suscité, inspiré par un roman cher entre tous mais littéralement recréé. Il ne s'agissait plus exactement de l'univers de Dostoïevski, ni même de l'univers de Dostoïevski vu à travers la sensibilité de Camus, il s'agissait d'un univers propre à Camus, né de l'ébranlement provoqué par l'œuvre de Dostoïevski au moment, en quelque sorte, de son apparition à l'horizon de la vie intérieure de l'écrivain français.

Qui eût pensé que, deux ans plus tard, nous aborderions le théâtre de Camus comme une terre aux contours définitivement fixés, et que *Les Possédés* nous apparaîtraient comme une sorte de testament spirituel d'Albert Camus homme de théâtre.

A Paris nous n'avions pas su immédiatement que l'auteur de *L'Etranger* était aussi un homme de théâtre. Le temps n'était guère propice. Il semblait déjà extraordinaire qu'un livre comme celui-là puisse arriver jusqu'à nous et nous étions sensibles d'abord au ton de cette voix qui, en en suggérant à chaque instant la beauté, dénonçait un monde où l'on peut vivre comme dans le vide, un monde auquel on peut être attaché avec passion sans que cette passion constitue un lien véritable, un monde qui ne concerne l'homme que par la sensation immédiate et où l'indifférence est justifiée, puisque tout acte en vaut un autre, puisque l'on peut tuer « à cause du soleil », puisque seule la découverte de la mort donne à la vie son véritable poids.

Et cette voix nous était fraternelle dans l'excès même de son apparente indifférence : elle nous faisait découvrir avec Meursault que « purifié de tout espoir trompeur, l'acte de vivre est notre seule certitude ». Jean-Claude Brisville à qui j'emprunte cette interprétation du comportement de Meursault devant la mort, développe son exégèse de l'acte de vivre : « L'absence de Dieu, l'absurdité du sort, l'indifférence du monde ne peuvent le corrompre. Au contraire, il s'avive dans notre dénuement. Peut-être, comme Camus l'a remarqué lui-même, cette « vérité d'être et de sentir » n'est-elle encore qu'une vérité négative. Il faut bien cependant commencer par elle. Ainsi cette histoire désespérée s'achève-t-elle sur une révélation. Ce salut à la vie, du fond de la pire solitude, promet en quelque sorte une valeur où elle trouvera sa raison et son dépassement ».

Nous étions en 1942. Les moins « indifférents » d'entre nous vivaient chaque jour l'absurdité du sort, l'indifférence du monde, la pire solitude. Comment n'aurions-nous pas été sensibles d'abord à la révélation que nous apportait cette histoire désespérée ? Nous aussi nous partions d'une vérité négative. Nous aussi en étions au commencement.

Nous n'avions pas encore le temps de nous apercevoir de la structure intimement *dramatique* d'un récit dont le désespoir aboutit néanmoins à l'exaltation de *l'acte de vivre*. Peut-être même indentifiions-nous encore théâtre et pathos. Or le style de *L'Etranger* est à l'extrême opposé du pathétique, de l'effet.

Il fallut encore quelques années de nuit avant que l'occasion nous fût donnée de découvrir qu'Albert Camus était aussi un homme qui, dès 1934, avait voué une grande partie de son activité au théâtre.

D'autres évoquent ici l'activité théâtrale de Camus à Alger. Nous allons essayer, pour notre part, de retrouver l'itinéraire parisien du dramaturge et de l'homme de théâtre.

Cela commença à la fin de l'année 1944, quelques mois après la création de *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre, avec *Le Malentendu* aux Mathurins dont Maria Casarès, Marcel Herrand étaient les principaux interprètes. Ce fut pour beaucoup une certaine déception, et l'accueil fut mitigé. Sans doute parce que les conditions, le moment même des premières représentations ne furent pas exactement ce qu'on eût pu souhaiter. Mais la vraie raison de la déconvenue, il faut peut-être la trouver, comme cela se passe souvent lorsqu'on voit la première œuvre théâtrale d'un romancier — le miracle Giraudoux n'a pas lieu tous les jours et les Jouvet sont rares — dans le décalage qui existe entre les personnages imaginés et les personnages incarnés par les comédiens dont le visage, la voix et les gestes, tout en rendant plus présents ces personnages, les limitent trop, parce qu'ils les cernent, comme un dessinateur fait pour un contour trop imprécis et aussi comme une troupe fait pour un ennemi. Malgré le dépouillement, la nudité du style — presque la sécheresse — il y avait dans *L'Etranger* une atmosphère frémissante, favorable à la rêverie, que ni les trop précises limites de l'espace scénique ni même le frémissement pathétique de Maria Casarès — nous l'avons pourtant souvent vue moins maîtresse de ses nerfs — ne pouvaient recréer.

Cependant, ce que beaucoup de critiques ignoraient — ou ne savaient que vaguement — c'est que *Le Malentendu* n'était pas la première pièce de Camus et que, si elle était de peu postérieure à *L'Etranger*, elle ne se situait pas exactement au stade de l'évolution de la pensée et de l'art de l'écrivain que pouvait faire supposer la date de sa création.

Pour placer *Le Malentendu* dans l'éclairage qui lui convient, il est donc indispensable que nous nous écartions de l'itinéraire parisien et que nous reprenions le théâtre de Camus par le commencement.

Le retour en arrière que nous imposent les hasards du calendrier de la saison parisienne n'en est un, d'ailleurs, que pour quelques fervents amateurs de théâtre. En réalité, c'est bien avec *Caligula*, créé le 26 septembre 1945 au Théâtre Hebertot, que le grand public découvrit Albert Camus dramaturge. C'est aussi le temps où Gérard Philipe commençait à s'imposer.

Au demeurant, *Caligula* avait été publié en même temps que *Le Malentendu*, dès le mois de mai 1944. Mais enfin, lorsqu'il s'agit d'histoire du théâtre, et non plus uniquement d'histoire de la littérature dramatique, c'est bien au moment où elle est présentée pour la première fois qu'une pièce fait sa véritable apparition, même si les conditions dans lesquelles cette œuvre est montée paraissent à certains insuffisantes, voire fautives, même si l'on donne aux critiques l'occasion d'écrire, par exemple :

« Sur le plan de la réalisation scénique, *Caligula* est un échec. Les lourdeurs de la mise en scène et les erreurs de l'interprétation tirent constamment la pièce de M. Camus vers la trivialité d'un spectacle « romain » du plus banal style « odéonesque ». On a trahi M. Camus comme on trahit ordinairement Corneille et Shakespeare... Finalement l'œuvre ne se joue guère qu'entre M. Gérard Philipe (Caligula), M. Michel Bouquet (Scipion) et M. Jean Barrère (Cherea), de beaucoup les trois meilleurs, et grâce à qui nous retrouvons par moments, sous la vulgarité et la convention cultivées par la plupart, l'accent originel de M. Camus et le haut drame intérieur qui fait la beauté de *Caligula*... Une partie de la troupe demeure visiblement persuadée qu'il s'agit dans la pièce de la peinture d'un empereur dément et de ses cruautés. Or, le Caligula de M. Camus n'est pas un dément il s'en faut, mais un esprit hanté d'absolu ». (Francis Ambrière : *La Galerie dramatique.*)

Ce qui arrêta d'abord un certain nombre de critiques, c'est à la fois la cérébralité (« Œuvre trop intellectuelle, écrivait Jean-Jacques Gautier, et dont le héros sans humanité... nous touche rarement ») et son allure parfois impertinente, sautillante ou parodique. Jean-Jacques Gautier parle encore de « sketches parfois humoristiques », d'un « côté Quo-Vadis », ce qui rejoint le « style odéonien » d'Ambrière, dont l'outrance n'est peut-être pas tout à fait imputable au seul metteur en scène. Et ce qu'écrit Marc Beigbeder, dans *Le Théâtre en France depuis la Libération*, met les choses au point :

« Enfin, c'est dans l'interférence du cabaret qu'il faudrait, pour la plus large part, mettre une des pièces les plus importantes de la période et qui apparaît bien, jusqu'ici, comme le chef-d'œuvre, au

théâtre, d'Albert Camus, et un chef-d'œuvre tout court : *Caligula*. Tandis que *Le Malentendu* débouche surtout à la théâtralité criée, *L'Etat de Siège* au para-impressionnisme, *Les Justes* et *Le Requiem* à la théâtralité pure, *Caligula*, tout en étant informé assurément de quelque cri, d'une certaine théâtralité aussi (augmentée peut-être d'ailleurs par le metteur en scène Paul Oettly), et, d'une façon importante, des ruptures surréalistes (ici comme classicisées), ressortit le plus logiquement, et même historiquement, au cabaret ou sa proximité. Car c'est bien celui-ci qui en assouplit, qui en corse la théâtralité, et qui réactualise les ruptures surréalisantes elles-mêmes. Ce n'est pas seulement vrai pour certaines scènes, comme le défilé des poètes, Caligula en Vénus, etc... mais pour le mouvement de l'ensemble... L'alliance inventée par Camus, dans *Caligula*, entre une écriture néo-classique et des cabrioles inédites, la profondeur métaphysique qu'il apportait à celles-ci, et d'autre part l'extrême actualité de signification de l'ouvrage, expliquent qu'il ait été jusqu'à tenir lieu de fête... »

C'est parfaitement indiquer qu'il y avait la possibilité d'une interprétation ironique. Mais, bien qu'il puisse plaider les circonstances atténuantes, je ne suis pas sûr du tout que Paul Oettly ait voulu souligner les intentions parodiques d'Albert Camus. Il faut bien reconnaître qu'à peu près personne ne les perçut dès ce premier contact avec l'œuvre, et ce doit être une des raisons qui firent crier à la cérébralité. Presque personne n'avait reproché à l'auteur de *Caligula* d'avoir des idées, bien sûr, et d'avoir voulu les exprimer au théâtre. Même les plus hostiles à ce qu'ils appellent dédaigneusement le « théâtre intellectuel » s'étaient rendu compte, avec plus ou moins de netteté, que l'espèce de barrière dressée entre la scène et la salle avait une tout autre origine. Mais laquelle ? Les mieux intentionnés, ceux qui avaient été bouleversés par la lecture de *L'Etranger*, ceux qui trouvaient dans les éditoriaux de *Combat* la plus rigoureuse et en même temps, la plus vibrante expression de la dignité de l'homme, tous ceux-là qui, pourtant, n'avaient pas été touchés comme ils s'y attendaient, au Théâtre Hebertot, se réfugièrent dans la conviction que, pour une fois, Camus n'avait pas été visité par on ne sait quelle Grâce et n'avait pas su incarner ses idées.

Il y eut heureusement appel : la reprise de 1950 — toujours au Théâtre Hebertot. La barrière et les préventions tombèrent. Michel Herbault assumait sans défaillance la succession de Gérard Philipe — il ne le faisait pas oublier. On fut néanmoins ému, on sentit circuler la sève dans cette plante qui, soudain, nous paraissait en pleine terre. On découvrit que la folie de Caligula — car c'en était une, malgré tout — était celle d'un pessimisme radical, né d'un amour déçu des hommes, et qu'une vision désespérée du monde pouvait encore faire crédit à l'espérance. On découvrit aussi qu'une passion, pour être métaphysique, n'en était pas moins une passion porteuse de démesure, prête à lancer le héros, furieusement mais lucidement, à la rencontre de sa mort.

Pous la première fois peut-être, depuis la publication des *Origines de la Tragédie*, une œuvre dramatique se référait aux enseignements de Nietzsche touchant le théâtre d'Eschyle et de Sophocle. M. Roger Quillot l'a fort bien noté dans *La Mer et les Prisons* :

« *Caligula* est probablement, de toutes les pièces modernes, celle qui répond le plus exactement aux canons de la tragédie tels qu'on

Le Malentendu.
Maria Casarès et Marcel Herrand.

Caligula.
Gérard Philipe et Margo Lion. *(Coll. Margo Lion)*

les trouve définis dans « *les Origines* » : culte dionysien du vouloir-vivre et de la liberté, passion d'être, portée jusqu'à l'obsession par la découverte du mal (...). En regard, le respect apollinien de la mesure ; et, pour finir, la consolation métaphysique. »

A s'arrêter à la surface des choses, on peut s'étonner de trouver dans *Caligula* tant d'affinités avec la tragédie traditionnelle. Dans celle-ci, en effet, le spectateur s'identifie immédiatement avec le héros, se forge avec lui — ou, si l'on préfère, par son intermédiaire — un destin, affronte la mort. Or il est bien évident qu'un personnage comme Caligula, en soi, n'invite pas à l'identification. L'empereur fou, cependant, tel que le présente Albert Camus, reste bien un héros tragique — même au sens traditionnel — car s'il est criminel et s'il déchaîne l'injustice, il est lui-même la première et l'ultime victime de sa démesure, de son hypertrophie passionnelle. La passion dont il s'agit ici est celle de la lucidité. Elle s'est emparée de Caligula le jour où il a découvert cette

> « *vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter : les hommes meurent et ils ne sont pas heureux* ».

Et l'on peut faire sienne cette passion-là. Caligula, à ce moment-là, est parfaitement celui que chaque spectateur peut désirer être, se sent être : il est l'homme par excellence, il est celui à qui il ne sera jamais plus possible de se reposer. Mais étant empereur, c'est-à-dire, symboliquement, l'homme dans sa plénitude, il est celui qui peut et doit aller au bout de soi-même. Caligula ira donc à la recherche de *la lune*, c'est-à-dire de ce que les hommes considèrent comme impossible : leur propre bonheur. Ce sera son unique raison d'être, son unique justification. Peu lui importe désormais de dormir ou de rester éveillé, s'il ne peut faire

> « *que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent plus* ».

Cela va plus loin que la révolte prométhéenne, que le désir de se substituer aux dieux :

> « *Ce que je désire de toutes mes forces, aujourd'hui, est au-dessus des dieux. Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi.* »

Et tout de suite :

> « *Je veux mêler le ciel à la mer, confondre laideur et beauté, faire jaillir le rire de la souffrance.* »

Immédiatement, voici la faille de ce projet exaltant. C'est exactement le retour au monde d'avant la séparation du ciel et de la terre — le deuxième jour de la création ! — à la confusion, au chaos originel, dans une identification de la justice et d'une égalité toute matérielle.

A Caesonia qui lui objecte :

> « *Il y a le bon et le mauvais, ce qui est grand et ce qui est bas, le juste et l'injuste. Je te jure que cela ne se changera pas* »,

Caligula réplique :

> « *Ma volonté est de le changer. Je ferai à ce siècle le don de l'égalité. Et lorsque tout sera aplani, l'impossible enfin sur terre, la lune dans mes mains, alors, peut-être moi-même je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux.* »

Dans ces conditions, comment l'équilibre humain ne serait-il pas rompu, comment l'homme, ainsi identifié à son projet ne serait-il pas « cet être toujours plus ou moins fissuré, lézardé » dont parle Jean-Louis Barrault dans le chapitre de ses *Réflexions sur le Théâtre* qu'il a intitulé : *Théâtre, art de justice,* avant de rappeler que « l'homme pèche par *démesure* », que « sous le désir de l'assouvissement des passions, il tend à rompre l'équilibre ».

Nous reviendrons sur le rapport « théâtre-justice », particulièrement éclairant dans une étude comme celle-ci. Constatons seulement, pour l'instant, que l'amour de la justice peut devenir une passion aussi dévorante que n'importe quelle autre. Il le sait bien celui que George Hourdin pourra, un jour, appeler « Camus le juste ». Mais la justice qu'il aime, ce n'est pas une justice « en soi », une justice désincarnée. Bientôt il fera dire à Kaliayev, le héros de cette pièce qui, précisément, s'appellera *Les Justes* :

> « *Je crois comme eux à l'idée. Seulement, la vie continue de me paraître merveilleuse. J'aime la beauté, le bonheur! C'est pour cela que je hais le despotisme...* »

Le malheur — et *l'injustice* — de Caligula, c'est bien de ne plus savoir distinguer la beauté, de vouloir que les hommes soient heureux sans aimer le bonheur.

Tout cela a son origine dans l'apitoiement sur soi-même. C'est lui-même que l'empereur veut d'abord guérir, ouvrant ainsi le champ à tous les excès de la volonté de puissance.

Caligula, nous l'avons noté, va plus loin que la révolte prométhéenne, dépasse le désir de se substituer aux dieux. Il ne néglige pas pour autant le sarcasme et le blasphème :

> « *On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux.* »

Et au jeune Scipion qui lui fait remarquer que c'est précisément cela le blasphème, l'empereur objecte :

> « *Non, Scipion, c'est de l'art dramatique! L'erreur de tous les hommes, c'est de ne pas croire au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et devenir dieu. Il suffit de se durcir le cœur.* »

A cette boutade que, peut-être, Camus a placée dans la bouche

de son héros, pour bien montrer qu'il était à la fois avec et contre lui, opposons sans tarder ces lignes du *Mythe de Sisyphe* :

> « *Pénétrer dans toutes ces vies, les éprouver dans leur diversité, c'est proprement les jouer. Je ne dis pas que les acteurs en général obéissent à cet appel, qu'ils sont des hommes absurdes, mais que leur destin est un destin absurde qui pourrait séduire et attirer un cœur clairvoyant.* »

L'erreur de Caligula, c'est peut-être de ne pas voir que le blasphème appartient au monde de l'absurde — à ce monde qu'il a choisi. C'est, sûrement, de choisir le théâtre parce qu'il est absurde.

M. Franck Jotterand (1) a remarqué justement que si Caligula avait « choisi le théâtre », c'est parce qu'en voulant « atteindre le domaine de l'impossible où *les êtres ne meurent plus* », en mettant à profit sa condition d'empereur, il s'est aperçu qu'il ne pouvait exercer sa souveraineté de révolte qu'en mimant, en parodiant les gestes du pouvoir absolu. Il lui fallait donc faire du théâtre, tout en ayant conscience du caractère illusoire de son action. C'était consentir totalement à l'absurde.

Albert Camus poursuit dans *Le Mythe de Sisyphe* son analyse de la condition absurde du comédien:

> « *L'acteur a trois heures pour être Iago ou Alceste, Phèdre ou Glocester. Dans ce court passage, il les fait naître et mourir sur cinquante mètres de planches. Jamais l'absurde n'a été si bien ni si longtemps illustré... A parcourir ainsi les siècles et les esprits, à mimer l'homme tel qu'il peut être et tel qu'il est, l'acteur rejoint cet autre personnage absurde qui est le voyageur, Comme lui, il épuise quelque chose et parcourt sans arrêt. Il est le voyageur du temps et, pour les meilleurs, le voyageur traqué des âmes.* »

Et encore, ceci qui, au-delà de la description, expose toute une poétique du théâtre :

> « *Mime du périssable, l'acteur ne s'exerce et ne se perfectionne que dans l'apparence. La convention du théâtre, c'est que le cœur ne s'exprime et ne se fait comprendre que par les gestes et dans les corps — ou par la voix qui est autant de l'âme que du corps. La loi de cet art veut que tout soit grossi et se traduise en chair. S'il fallait sur la scène aimer comme l'on aime, user de cette irremplaçable voix du cœur, regarder comme on contemple, notre langage resterait chiffré. Les silences ici doivent se faire entendre. L'amour hausse le ton et l'immobilité même devient spectaculaire. Le corps est roi. N'est pas « théâtral » qui veut et ce mot déconsidéré à tort, recouvre toute une esthétique et toute une morale. La moitié d'une vie d'homme se passe à sous-entendre, à détourner la tête et à se taire. L'acteur est ici l'intrus. Il lève le sortilège de cette âme enchaînée et les passions se ruent enfin sur la scène. Elles parlent dans tous les gestes, elles ne vivent que par cris. Ainsi l'acteur compose ses personnages pour la montre. Il les dessine ou les sculpte, il se*

---

(1) *Sur le théâtre d'Albert Camus*, in *Hommage à Albert Camus* (N.R.F., 1er mars 1960).

coule dans leur forme imaginaire et donne à leurs fantômes son sang. Je parle du grand théâtre, cela va sans dire, celui qui donne à l'acteur l'occasion *de remplir son destin tout physique. Voyez Shakespeare. Dans ce théâtre du premier mouvement ce sont les fureurs du corps qui mènent la danse. Elles expliquent tout. Sans elles, tout s'écroulerait...*

« ...Par un miracle absurde, c'est le corps qui apporte encore la connaissance. Je ne comprendrais jamais bien Iago que si je le jouais. J'ai beau l'entendre, je ne le saisis qu'au moment où je le vois. Du personnage absurde, l'acteur a par suite la monotonie; cette silhouette unique, entêtante, à la fois étrange et familière qu'il promène à travers tous ses héros. Là encore la grande œuvre théâtrale sert cette unité de ton. C'est là que l'acteur se contredit : le même et pourtant si divers, tant d'âmes résumées par un seul corps. Mais c'est la contradiction absurde elle-même, cet individu qui veut tout atteindre et tout vivre, cette vaine tentative, cet entêtement sans portée. Ce qui se contredit toujours s'unit pourtant en lui. Il est à cet endroit où le corps et l'esprit se rejoignent et se serrent, où le second lassé de ses échecs se retourne vers son plus fidèle allié. » (2)

Ces textes empruntés au *Mythe de Sisyphe* éclairent bien les rapports constants du théâtre et de Camus. Nous ne nous sommes pas écartés pour autant de l'empereur fou. Tout ce que nous venons de lire sur la condition de l'acteur montre bien qu'en sacrifiant au « théâtre dans le théâtre », l'auteur de *Caligula*, loin d'obéir seulement aux exigences de son goût personnel, a fait de Caligula le type même du héros absurde, qui poussant jusqu'à la démesure, fait de l'absurde une passion qui le cerne, l'emprisonne et le tue. Fasciné par le destin absurde du comédien, il ne joue pourtant pas vraiment le jeu du théâtre : il y a du mépris dans son « *Il suffit de se durcir le cœur* ». Ne venons-nous pas de voir que loin de durcir le cœur — de le nier — la loi du théâtre veut que le cœur s'exprime dans les gestes et dans le corps, qu'il « *se traduise en chair* » ?

Sisyphe ne méprise que les dieux, parce que les dieux ne sont pour lui que les masques de la mort, les idoles qui exigent le sacrifice du sang. Caligula, lui, méprise les hommes et *leur* vie.

Camus nous invite à « imaginer Sisyphe heureux ». On ne peut imaginer Caligula heureux. Parce qu'il rêve un monde impossible, il refuse de donner de l'importance aux êtres et aux choses du monde où il vit actuellement.

Sisyphe, au contraire,

« enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne, pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. »

Cette même lutte vide le cœur de Caligula, dès qu'il l'engage.

« Caligula méprise trop les hommes pour discuter avec eux, écrit

---

(2) *Le Mythe de Sisyphe*, 12e édition 1945, pp. 107-108, 109-112 (Gallimard). Faut-il rappeler qu'en tête de ce livre, Camus avait précisé « *que l'absurde, pris jusqu'ici comme conclusion, est considéré dans cet essai comme un point de départ* ».

encore M. Jotterand, et nous aboutissons à ce couple original : un homme et son reflet. »

Caligula, en effet, ne s'offre à la mort qu'après avoir brisé son miroir et son reflet, séparé à jamais de ce qu'il voulait être, parce que, précisément, son reflet, passion de soi-même, n'avait pu être pour lui qu'une prison. Sa passion de lucidité n'avait été que la passion de se contempler.

Il n'est pas de pire démesure, de pire injustice que le mépris des autres. Le péché « métaphysique » et le péché « social » se confondent absolument. *Caligula* ne pouvait s'achever que sur un règlement de compte entre l'empereur et son image.

L'impatience, cette démesure du désir, est cause de catastrophe. C'est une des raisons de l'échec de Caligula. Elle seule oriente la destinée de Maria, l'héroïne véritable du *Malentendu*.

Par ses péripéties, par son décor, son climat, cette pièce, bâtie à partir d'un sordide fait-divers, pourrait n'être qu'un mélodrame de chambre. Quelques années plus tard, d'ailleurs, Jean-Marie Dunoyer a repris l'anecdote et l'a portée telle quelle à la scène. Avec un grand souci de vérité humaine. Avec talent. Mais, en effet, ce n'était que le développement du fait-divers que Meursault avait lu dans sa prison. Ce n'était que l'histoire « invraisemblable » et « naturelle » d'un homme qui, rentrant en son lointain pays natal et voulant à tout prix garder l'incognito, était assassiné par sa mère et sa sœur, patronnes d'auberge.

Le Malentendu, au contraire, est bien une tragédie, écrite dans le prolongement immédiat de *L'Etranger*. Martha appartient, comme Caligula, à la race de ces héros modernes, de ces iconoclastes qui, dans un même mouvement, sollicitent l'adhésion, jusqu'à l'identification, du spectateur et la rendent impossible parce que les excès, auxquels ils s'abandonnent, ne sont pas ceux que provoque à la longue l'acharnement des dieux, ne sont pas l'aboutissement fatal d'une passion exaspérée, mais, dès le départ, extériorisent seulement une insurmontable volonté de destruction.

Il s'agit bien, ici, des rapports de l'homme et de l'absolu, de sa tentative apparemment vaine de forger lui-même sa destinée, d'être lui-même son propre destin. Mais ce n'est point en donnant à la fatalité, à Dieu, l'aspect d'un vieux domestique impassible et muet que Camus a créé l'irrécusable climat tragique du *Malentendu*, c'est en confiant au lyrisme l'expression des désirs démesurés de Martha.

Il en était déjà ainsi dans *Caligula*, mais on y prenait moins garde, parce que le recours à l'histoire romaine, et l'éclatante démence de l'empereur donnaient, en somme, à la pièce tout entière une continuité lyrique. Par ses habitudes mêmes, le spectateur était à l'avance imprégné de lyrisme et seule la lecture pouvait, ensuite, lui permettre de distinguer les instants lyriques qui, à une ou deux exceptions près accordées à Caesonia ou au jeune Scipion, étaient les instants propres à Caligula.

Dans *Le Malentendu*, au contraire, le lyrisme prend Martha comme dans la lumière d'un projecteur et l'isole. Chez elle la démesure est

celle de son désir de bonheur, de son impatience d'un pays aux soirs bouleversants, de son imagination exaltée :

> « *Et souvent, comme aujourd'hui, au milieu de l'aigre printemps de ce pays, je pense à la mer et aux fleuves de là-bas. Et ce que j'imagine me rend aveugle à tout ce qui m'entoure... Je n'ai plus de patience en réserve pour cette Europe où l'automne a visage de printemps et le printemps odeur de misère. Mais j'imagine avec délices cet autre pays où l'été écrase tout, où les pluies d'hiver noient les villes et où, enfin, les choses sont ce qu'elles sont... Ce que j'ai d'humain, c'est ce que je désire, et pour obtenir ce que je désire, je crois que j'écraserais tout sur mon passage... Ma mère a des désirs moins forts que les miens... Elle ne pense pas assez à la mer et aux plages sauvages...* »

Franck Jotterand a raison de rapprocher Martha de Caligula. Tous deux, en effet, « meurent isolés; leurs cris retentissent par dessus les chants d'amour, ils clament l'atroce vérité », mais il y a entre eux l'abime de la folie. Martha ne désire pas la lune, l'impossible, mais la réalité même dont le visage peut être celui du bonheur. Et, finalement, sa révolte est plus grande, plus véhémente que celle de Caligula, car elle est dirigée contre l'injustice d'un destin circonscrit, d'un destin de chair. Elle ne pèche pas contre l'humanité, contre la société, mais contre l'homme. Le cadre étroit de l'action, le champ limité de la catastrophe donnent une portée plus grande à sa révolte, un son plus sinistre à son blasphème :

> « *Mais je n'avais pas à veiller sur mon frère, et ceci est l'injustice qu'on fait à l'innocence. Car le voilà qui a obtenu maintenant ce qu'il voulait, tandis que je reste solitaire, loin de la mer dont j'avais soif... Je hais ce monde où nous en sommes réduits à Dieu. Mais moi, qui souffre d'injustice, on ne m'a pas fait droit et je ne m'agenouillerai pas.* »

Plus égoïste, cette soif de justice ne perd rien de sa valeur universelle. Au contraire, parce qu'elle est une soif charnelle, le désir frustré d'une fille qui rêve de soleil, elle s'enracine davantage, elle trahit plus violemment à la fois son origine et ses intentions métaphysiques — religieuses même :

« De ce « malentendu », Camus a peut-être tiré son œuvre la plus nue, la plus désespérée, écrit Jean-Claude Brisville... Ce pays sans rivage, cette Bohème d'ombre et de pluie... était le lieu rêvé pour le drame de la solitude de l'homme et de la liberté trompeuse. Dieu est ici plus terrible dans son silence que dans sa rage, mimé par un tyran. Jouant les tragédies célestes, Caligula se substitue au destin et prend sur lui la malédiction humaine. Dans *Le Malentendu*, la souffrance n'a pas de témoin. Il faut opter entre l'insensibilité de la pierre et la mort. Ce n'est plus la haine des dieux qui est à redouter, mais l'ordre même de la vie « où personne n'est jamais reconnu ». »

Au moment où Camus écrivait la plus désespérée de ses œuvres, il savait déjà pourtant que si le mal ne peut être jamais définitivement vaincu, il y a toujours pour l'homme des victoires possibles, à condition

de ne jamais renoncer à la lutte. C'est le thème de *La Peste*, roman dont la préparation avait commencé en 1941, à Oran. A propos du mythe de la peste, Camus devait écrire, dans sa *Préface à Herman Melville*, qu'il était l'un

> « *des plus bouleversants qu'on ait jamais imaginés sur le combat de l'homme contre le mal et sur l'irrésistible logique qui finit par dresser l'homme contre la création et le créateur d'abord, puis contre ses semblables et contre lui-même.* »

Cependant, c'est sur l'aspect positif du mythe, sur le combat — et la possibilité d'une victoire temporaire — qu'insiste *La Peste*, achevée seulement à la fin de l'année 1946 et au début de 1947, et, plus encore, *L'Etat de Siège*, créé le 27 octobre 1948 par la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny.

Ce fut un échec. Le seul véritable qu'ait subi Camus, car on ne peut vraiment qu'attribuer aux circonstances la réserve avec laquelle avait été accueilli *Le Malentendu*. Toute la critique parla de déception.

Chacun, bien sûr, affirma qu'il n'y avait pas d'équivoque possible, qu'il avait bien lu le programme où Camus précisait que sa pièce n'était « *à aucun degré une adaptation de* [son] *roman* ». A la source de la déception, il y eut pourtant le fait que l'on ne retrouva pas le roman. Tout en faisant les distinctions nécessaires, M. Gabriel Marcel écrivait dans *Les Nouvelles Littéraires* : « Ce qui était beau dans *La Peste*, c'était d'abord l'absolue sobriété, la retenue, le mode indirect suivant lequel était traité un sujet, qui, au fond, ne se laisse pas localiser historiquement ou sociologiquement. C'était l'absence de pathos sous toutes ses formes. Les personnages présentés en demi-teinte avaient tous de la vraisemblance ». Il ne s'agit que de forme, il ne s'agit que d'angles de vue psychologiques. Mais, dans une œuvre d'art achevée, fut-ce un roman, l'anecdote, aussi grandes que soient sa place et sa charge émotionnelle, compte-t-elle autant ? N'est-ce pas l'âme qui importe d'abord — c'est-à-dire, ici, le mythe ? Dans l'un et l'autre ouvrage il s'agit du même combat, de la même victoire et de la même précarité de la victoire. Et la symbolique de la chronique se retrouve en grande partie dans le spectacle. La morale également : ici et là, « *la terre est douce à ceux qui l'ont aimée* »; ici et là, les « *cités horribles* » n'existent que par le consentement au mal, à l'esclavage, à la peur.

Peut-être, puisqu'il s'agit de théâtre, *L'Etat de Siège* insiste-t-il plus explicitement sur l'idée de justice — et sur ses limites, c'est-à-dire sur la *justesse*, sur l'équilibre, qui est une justice dans l'ordre de la physique.

> « *Non il n'y a pas de justice,* s'écrie le chœur peu avant le dénouement, *mais il y a des limites. Et ceux-là qui prétendent ne rien régler, comme les autres qui entendent donner une règle à tout, dépassent également les limites. Ouvrez les portes que le vent et le sel viennent récurer cette ville.* »

Et le rideau tombe sur le châtiment de Nada, de celui qui se fait complice de la peste et de la mort par son dégoût, son mépris des hommes, son refus des lois :

« Il est tombé, les flots emportés le frappent et l'étouffent dans leurs crinières. Cette bouche menteuse s'emplit de sel et va se taire enfin. Regardez, la mer furieuse a la couleur des anémones. Elle nous venge. Sa colère est la nôtre. Elle crie le ralliement de tous les hommes de la mer, la réunion des solitaires. O vague, ô mer, patrie des insurgés, voici ton peuple qui ne cèdera jamais. La grande lame de fond, nourrie dans l'amertume des eaux, emportera vos cités horribles. »

Un règlement de comptes. Une convocation de l'univers entier à la lutte, à la quête de l'unité. Tout le théâtre.

Et *L'Etat de Siège* est bien l'œuvre dans laquelle Albert Camus, avec la collaboration de Jean-Louis Barrault, a le plus étalé son amour de la chose dramatique, faisant appel à toutes les richesses que sa déjà longue expérience d'homme de théâtre lui avait permis d'accumuler. Dans cette œuvre qui lui était toujours restée « particulièrement chère », qui était celui de ses écrits où il se reconnaissait le mieux, Camus avait eu l'ambition, fuyant les structures traditionnelles,

« de mêler toutes les formes d'expression dramatique depuis le monologue lyrique jusqu'au théâtre collectif, en passant par le jeu muet, le simple dialogue, la farce et le chœur. »

A relire aujourd'hui cette pièce ambitieuse, nous ne comprenons plus très bien notre déception du moment. Essayant de nous expliquer ce qui s'est passé, nous pouvons peut-être faire en partie nôtre le jugement de M. Quilliot lorsqu'il assure que Camus a cédé « au désir de tout dire », que « cette intrigue serait sans grande portée, si quelques duos lyriques dont la ferveur et la luxuriance rappellent parfois Claudel, ne faisaient éclater dans cet univers décharné les véritables promesses de l'amour ».

Tout dire, trop dire, assurément. Mais il n'est pas interdit de penser que l'auteur de *L'Etat de Siège* aurait pu tout dire s'il ne s'était pas autant méfié de ses élans lyriques, s'il ne les avait pas aussi souvent étouffés, s'il n'y avait pas déjà eu en lui, à ce moment-là, quelques-uns des doutes qui allaient bientôt, dans le domaine du théâtre, le réduire au silence. Peut-être commençait-il à croire à un irréductible antagonisme entre ses goûts d'homme de théâtre et ses devoirs d'écrivain ? Quelques années plus tard, il avouera ce malaise à un journaliste :

« J'ai longtemps craint que le théâtre m'empêche d'écrire. Je ne le crains plus. »

Camus n'était pas homme à se laisser aller. A chaque instant, dans *L'Etat de Siège*, comme dans *Le Malentendu*, on sent une brisure dans l'élan lyrique. Il semble, soudain, que l'écrivain se sente coupable d'excès verbal et mainte phrase, subitement freinée, tourne court et s'assourdit.

Les Justes, l'année suivante, au Théâtre Hébertot, allaient montrer qu'en revenant à la « pièce de structure traditionnelle » — un retour trop souligné, d'ailleurs par la mise en scène de Paul Oettly — Camus

L'Etat de Siège. (Photo Lipnitzki)

L'Etat de Siège. *(Photo Lipnitzki)*

Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Maria Casarès.

était fort capable de s'abandonner à la générosité verbale et que, loin de mettre en péril l'essentiel de sa vocation d'écrivain, l'abandon à la poussée intérieure, au frémissement de la parole et de ses harmoniques, lui était encore le moyen le plus sûr de faire son métier, et non pas seulement d'exprimer sa pensée, mais de *dire*, de donner un visage à sa vision la plus intime de l'homme aux prises avec l'injustice.

Maria Casarès, Serge Reggiani et Michel Bouquet jouaient les principaux rôles, ceux des trois terroristes qui s'interrogent sur le droit moral de tuer et sur la justification du meurtre.

Le sujet est emprunté à l'histoire des premières actions révolutionnaires, en Russie, au début du siècle :

« L'organisation de combat du Parti Social Révolutionnaire est chargée de tuer le Grand-Duc Serge en jetant une bombe sur sa calèche. Mais quand il aperçoit dans la voiture les neveux du grand-duc — deux enfants — Kaliayev suspend son geste, car « tuer des enfants est contraire à l'honneur ». Plus tard, il lancera les bombes et le grand-duc sera tué. Arrêté, il accepte sans faiblir une mort qui lui rend l'innocence. »

Jean-Claude Brisville, après avoir ainsi résumé l'action des *Justes*, précise : « Entre tous les héros de Camus, Kaliayev semble avoir mérité l'affection de son auteur. Les pages de *L'Homme révolté* qui lui sont consacrées sont un hommage sans réserve. Mais il suffit de lire la pièce pour sentir que Camus, sans pour cela déséquilibrer le conflit, est de tout cœur avec son personnage ».

« Sans déséquilibrer le conflit », et surtout sans cesser, un instant, de répondre à sa vocation théâtrale en reprenant à son compte l'affirmation capitale de Jean-Louis Barrault : « *Le théâtre est l'art de la justice* ».

Ce témoignage irrécusable d'une vocation axée sur le besoin de justice, est d'abord une remise en question, tout au long de la pièce, de l'idée de justice.

« *Les hommes ne vivent pas que de justice* »,

s'écrie Kaliayev. Mais à Stephan Fedorov, le « dur », qui lui a demandé:

« *Quand on leur vole leur pain, de quoi vivraient-ils ?* »,

il répond :

« *De justice et d'innocence.* »

On voit ainsi tout de suite que ce qu'Albert Camus remet en question c'est moins, en réalité, l'idée même de justice, qu'une certaine idée de la justice et les actes qui en découlent. A propos du sacrifice consenti pour les hommes de demain, Kaliayev affirme avec violence :

« *Mais moi, j'aime ceux qui vivent aujourd'hui sur la même terre que moi et c'est eux que je salue. C'est pour eux que je lutte et que je consens à mourir. Et pour une cité lointaine, dont je ne suis pas sûr, je n'irai pas frapper le visage de mes frères. Je n'irai pas ajouter à l'injustice vivante pour une justice morte.* »

La grandeur et le tourment de Kaliayev, c'est de croire en une justice inséparable du bonheur, confondue avec la vie — une justice

incarnée. S'il pèse le juste et l'injuste, c'est précisément parce qu'il lui importe vraiment de ne pas les confondre, parce qu'il lui semble impossible d'atteindre la justice par le chemin de l'injustice et du malheur :

> « *Je crois comme eux à l'idée, dira-t-il encore. Seulement, la vie continue de me paraître merveilleuse. J'aime la beauté. Le bonheur! C'est pour cela que je hais le despotisme... La révolution, bien sûr! Mais la révolution pour la vie, pour donner une chance à la vie, tu comprends.* »

Le chœur, dans *L'Etat de Siège*, proclamait qu'il n'y avait pas de justice, mais pourtant, des limites à l'ordre chargé de pallier cette absence. Kaliayev, lui, croit à la justice, mais il croit aussi qu'une justice à l'état pur, une justice abstraite est une démesure. Il n'est pas de bien sans limite.

Cela, un autre personnage l'exprimera d'une façon plus précise. Il s'agit de Dora, Dora la passionnée, Dora qui n'est inflexible que parce qu'elle s'arrache le cœur, parce que, pour elle,

> « *ceux qui aiment vraiment la justice n'ont pas droit à l'amour. Ils sont dressés* »,

dit-elle encore,

> « *comme je suis, la tête levée, les yeux fixes. Que viendrait faire l'amour dans ces cœurs fiers ?* ».

Et elle affirme :

> « *Il faut du temps pour aimer. Nous avons à peine assez de temps pour la justice* ».

Or pour cette Dora,

> « *même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites.* »

A quoi Stepan Fedorov, le doctrinaire, le simplificateur oppose avec violence un catégorique « *Il n'y a pas de limites* » qui, immédiatement, le jette dans le camp de Caligula, de Martha, de Nada. Tout autant que l'empereur fou, que la meurtrière calculatrice et que l'anarchiste, le révolutionnaire au service d'un futur despotisme n'agit que pour échapper au désespoir :

> « *Pour nous qui ne croyons pas à Dieu, il faut toute la justice ou c'est le désespoir.* »

Sa révolte est plus justifiée que celle de Caligula qui ne fait qu'imaginer le malheur des hommes, alors que lui, Stepan, a vécu la faim et l'humiliation. Et à l'égoïste soif de bonheur personnel de Martha il oppose la soif de bonheur des hommes de l'avenir. Mais, comme Caligula et comme Martha, il se sépare de la communauté humaine par son mépris de l'homme. La démence, le crime sordide et le despotisme sont des formes d'aliénation (3).

---

(3) Il faut se se rappeler qu'Albert Camus, en 1935, avait adapté pour le théâtre *Le Temps du mépris* d'André Malraux.

Le policier, lui-même, au service de l'injustice, est plus clairvoyant que l'homme de la démesure :

« *On commence par vouloir la justice* »,

remarque-t-il,

« *et on finit par organiser une police.* »

Jamais titre n'a mieux tenu sa promesse que celui de cette pièce. Ce n'est pas une raison pour ne voir dans *Les Justes* qu'une sorte d'étude psychologique des différents aspects que prend la notion du juste et de l'injuste à travers les différences de tempérament.

« Le classicisme rigoureux des *Justes*, note Jean-Claude Brisville, forme un contraste saisissant avec l'architecture baroque de *L'Etat de Siège*. Ici une action mettant en scène tout un peuple et recourant à tous les modes d'expression dramatique, et là quelques personnes, dans une pièce aux murs nus, guettant l'explosion d'une bombe. Le symbole a cédé à l'histoire, la poésie à la psychologie et la boue noire, le ciel bas et le froid se sont substitués au vent de la mer, à la lumière crue et à la sonore chaleur de la ville espagnole. »

A vrai dire, il ne s'agit que d'un changement de décor. Tout au plus de tonalité. Pour l'essentiel, c'est-à-dire pour la poésie, il n'y a rien de changé. Ou, s'il y a une modification, ce n'est que dans le sens d'un approfondissement, d'une intériorisation. Camus a fait ici à peu près ce que Claudel a fait dans *L'Echange*: il a mis en scène son propre conflit. Et si *Les Justes* a tant touché le public, c'est qu'on n'y trouve rien d'autre que le plus personnel, le plus intime des règlements de comptes.

Le théâtre n'est pas seulement pour Camus un moyen d'exprimer sa conception de la justice, mais une *façon de vivre* la justice. C'est bien aussi ce qu'il est pour Jean-Louis Barrault :

« En réalité, nous assistons toujours au théâtre à un vaste *règlement de comptes*. De cette confrontation de ces droits, de cette « mêlée », comme au rugby, de tous ces droits, doit se détacher peu à peu la Sentence : la Justice. Et le spectateur n'est satisfait que lorsque la Sentence est juste.

« Juste, non par rapport aux individus qui participaient au conflit, mais juste par rapport à la Vie, le mot Vie étant pris dans son sens universel. Et qu'est-ce que la vie juste ? C'est la vie équilibrée. Dès que le mot juste s'élève au-dessus du niveau des hommes, son sens propre et son sens figuré se fondent l'un dans l'autre et *justice* devient l'équivalent de *justesse*. »

Nous avons eu maintes fois l'occasion de constater combien, dans l'œuvre dramatique de Camus, le mot justice est enrichi de toutes ses harmoniques : justesse, équilibre, mesure. Est-ce par crainte de se laisser emprisonner dans ce que la notion de justice a de trop formel au théâtre que l'auteur des *Justes*, après cette pièce, avait limité son activité théâtrale à un travail d'adaptateur ? C'est bien possible, nous l'avons vu. Ce n'est peut-être pas tout à fait une raison, pour interpréter le retour de Camus au théâtre, tant en dramaturge qu'en metteur en scène, comme le signe d'un renoncement à sa lutte

de pur moraliste contre l'injustice. Aussi désintéressé, aussi peu didactique qu'il soit, le théâtre n'est jamais une activité gratuite. On ne renoue pas avec lui, parce que l'on est accablé par la vanité des entreprises humaines. Ce jeu, cette image du monde absurde, n'a de sens que parce qu'il est le tremplin qui permet de bondir hors de l'absurde dans le monde de la justice.

Loin d'être l'aveu d'une lassitude, le choix fait par Camus pour les deux premières étapes importantes de ce retour au théâtre, montre bien que, fidèle à lui-même, il n'avait jamais cessé, depuis *Le Mythe de Sisyphe*, de considérer l'absurde comme le point de départ d'une route qui devait le conduire à la terre promise de la justice :

> « *Il y a du provisoire dans mon commentaire : on ne saurait préjuger de la position qu'il engage. On trouvera seulement ici la description, à l'état pur, d'un mal de l'esprit. Aucune métaphysique, aucune croyance n'y sont mêlées pour le moment* ».

Celui qui écrivait cela en tête du *Mythe*, ne savait-il pas depuis longtemps vers quel but il marchait ?

Je souligne « *pour le moment* ». Cette restriction prit tout son sens lorsque Camus mit lui-même en scène son adaptation de *Requiem pour une Nonne* de William Faulkner, puis celle des *Possédés* de Dostoïevski. Je pense avec Pierre-Henri Simon « qu'en choisissant ces sujets, Camus, qu'il l'ait voulu ou non, a été amené à élargir le débat de la justice dans des directions métaphysiques, soit qu'il rencontre, dans le *Requiem*, l'ombre des idées chrétiennes de péché, de rédemption et de salut, soit qu'il confronte dans *Les Possédés* les conditions de la morale à la logique de l'athéisme ». Mais je supprimerai le « qu'il l'ait voulu ou non ». L'expression « théâtre métaphysique » fait presque pléonasme et l'homme de théâtre Camus ne pouvait prendre qu'une direction métaphysique.

Après la création des *Possédés*, nous pensions bien qu'il s'agissait d'une dernière étape. Ce n'était pas *une* étape, hélas ! C'était *la* dernière étape d'une quête de justice.

ANDRÉ ALTER.

On trouvera en appendice, p. 360, la liste des pièces, traductions et adaptations (date et lieu de création, metteur en scène, distribution).

LES POSSÉDÉS [1]

Quelques jours avant la création des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau, en 1911, André Gide, le vrai « découvreur » de Dostoïevski en France, se demandait, non sans inquiétude, si l'œuvre dramatique serait en mesure de dominer « le foisonnement confus » et « la complexité puissante » du roman.

« Il s'agit de savoir, écrivait-il à propos de ses personnages, si nous reconnaîtrons leurs voix déconcertantes à travers les intonations concertées des acteurs... ». Le problème d'une adaptation scénique consiste justement à rendre *concertée* la trame capricieuse et fluide du roman. L'adaptateur ne serait-il pas forcé de dénaturer les événements nécessaires à l'intrigue et de rendre les caractères trop précis ? A ce sujet, Gide formulait une règle générale : « Il ne suffit pas de découper et de servir tout crus les épisodes les plus marquants du roman, mais bien de ressaisir le livre à l'origine, de le recomposer et réduire, de disposer ses éléments en vue d'une perspective différente ». (2)

Il allait être rassuré : Copeau avait procédé à « la refonte totale » de la matière pour tirer de sa trame dense et multiple une pièce linéaire de modèle classique, centrée sur un seul héros : Ivan Karamazov. « Recomposer : c'est à quoi se borne notre tentative », disait-il (3). Cette recomposition signifiait nécessairement la limitation à un des thèmes du roman et l'élimination de nombreux épisodes devenus de ce fait secondaires. Pour atteindre à l'unité de la pièce en évitant une simplification à outrance, Copeau s'était octroyé la licence de « développer certaines indications », de « forcer telle situation, de lui faire dire son dernier mot ».

En cela, il se séparait résolument de l'auteur : jamais Dostoïevski ne dit le dernier mot, mais il laisse les situations dramatiques en suspens; ses romans ne concluent pas (et les *Frères Karamazov* moins que les autres, puisque ce n'est que la première partie d'une œuvre

---

(1) « *Les Possédés* », pièce en trois parties adaptée du roman de Dostoïevski par Albert Camus. (Paris, N.R.F., 1959, et Paris-Théâtre, n° 147).

(2) André Gide : Dostoïevski. Articles et causeries (Paris, Plon, 1923).

(3) Jacques Copeau et Jean Croué : *Les Frères Karamazov* (Paris, N.R.F., 1946).

inachevée); leur véritable sujet n'est pas la représentation des personnages et de leurs vicissitudes, mais les rapports entre ces personnages, la lutte qui les met aux prises les uns avec les autres, avec Dieu et surtout avec leur propre moi. Cette situation est très clairement explicitée par la figure d'Ivan Karamazov en qui subsistent « deux abîmes » extériorisés, d'abord, par « la Légende du Grand Inquisiteur », puis, par le dialogue d'Ivan avec le diable. En renonçant à ces deux scènes culminantes, Copeau s'en tenait au conflit phsychologique d'Ivan, parricide en pensée, qui prend conscience d'avoir dirigé la main de Smerdiakov, parricide de fait. Homme de théâtre avant d'être philosophe, Copeau énonçait ainsi son principe : « Nous nous sommes imposé le cadre fixe de cinq actes, au cours desquels l'action, en se resserrant, trouvât un enchaînement plus étroit et gagnât, s'il était possible, en relief, ce qu'elle perdait en profondeur ».

Et c'est en homme de théâtre qu'il condamnait, sans la désigner nommément, l'adaptation des *Frères Karamazov* présentée l'année précédente par le Théâtre d'Art de Moscou, adaptation qui, à ses yeux, n'était qu'une simple illustration, une suite d'épisodes découpés dans le roman et centrés sur la figure de Mitia Karamazov. Issus directement des pages du livre, ces épisodes étaient aussi peu « combinés » que possible : toute altération du texte original aurait paru un sacrilège au public averti du Théâtre moscovite — élite de l'intelligentsia russe dont, à cette époque, Dostoïevski était le dieu. Cette fidélité au texte avait imposé à Némirovitch-Dantchenko le procédé le moins scénique: les vingt tableaux arrachés au vif du roman et joués en deux soirées, étaient liés entre eux par un disant ou plutôt un lecteur qui, installé hors du manteau d'arlequin, lisait le texte indispensable à la compréhension de la scène qui allait suivre.

Copeau qualifiait dédaigneusement ce procédé « tableaux de cinématographe ». C'était la pire des injures dans la bouche d'un intellectuel de ce temps.

L'énorme résonance dans le monde du spectacle donné au Vieux-Colombier justifia les vues de son créateur. Quarante ans après, son biographe en résumait ainsi la portée historique : « La révélation du théâtre moderne date de la représentation des *Frères Karamazov* par quoi Copeau s'était déclaré en France et qui marque l'Amérique d'aujourd'hui ». (4)

Un texte de Dostoïevski, tardivement découvert, donne raison à Copeau et à Gide contre Némirovitch-Dantchenko. En effet, nous connaissons maintenant une lettre, publiée pour la première fois en 1924, où Dostoïevski traite du problème de l'adaptation scénique de ses romans.

Le 20 janvier 1872, tout en lui accordant l'autorisation de tirer une pièce de *Crime et Châtiment*, il écrivait à la princesse Obolenski : « ...J'ai pour règle de ne jamais m'opposer aux tentatives de ce genre; toutefois, je me dois de vous signaler qu'elles ne réussissent presque jamais entièrement. Il est un secret de l'art qui veut qu'une forme épique ne puisse trouver son équivalent dans une forme dramatique. Je pense même que les différentes formes artistiques impliquent des

---

(4) M. Kurtz : Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre (Paris, Nagel, 1950).

séries de pensées poétiques spécifiques, de sorte que jamais aucune pensée ne saurait être exprimée dans une forme qui ne lui fût adéquate (5). Ce serait tout autre chose si vous refondiez et changiez le roman de fond en comble, n'en conservant qu'un des épisodes pour le transformer en drame, ou que vous inspirant de la pensée initiale, vous modifiiez entièrement le sujet... » (6)

Si telles étaient les difficultés que présentait l'adaptation scénique d'œuvres relativement aussi claires que *Les Frères Karamazov* et, à plus forte raison, *Crime et Châtiment*, le mieux composé et le plus uni des romans de Dostoïevski, la tâche à laquelle s'attachait Albert Camus était infiniment plus dure. La composition des *Possédés* est si complexe qu'elle paraît chaotique à un lecteur non averti. Or, ce chaos est savamment organisé et le plus adéquat à la tâche que s'est assigné l'auteur : *rendre le tumulte d'une société, la confusion des esprits en fermentation.* Le sens du roman est dans le croisement, l'enchevêtrement, l'embrouillement de ses multiples thèmes. En dégager un seul signifie le trahir.

Là est l'explication de l'échec subi par le Théâtre d'Art de Moscou lors de sa représentation des *Possédés* (1913). Devant l'extrême complexité de cette matière, Némirovitch-Dantchenko voulut la réduire à un seul sujet; l'adaptation fut intitulée : *Nicolas Stavroguine*. Théâtralement, ce choix était justifié. Non content d'accumuler dans ce personnage des traits dramatiques « à effet » (comme il disait lui-même), Dostoïevski l'avait composé en dramaturge : « J'ai esquissé ce caractère en scènes, en action, et non en réflexions, écrivait-il à son éditeur. Je puis donc espérer que cela donnera un personnage. » (7)

L'adaptateur avait extrait du roman 15 scènes se rapportant à cette figure centrale. Mais il manquait la scène capitale : la confession de Stavroguine, conçue par Dostoïevski de manière à projeter la lumière sur ce héros énigmatique (8). Aussi, bien que l'adaptation se passât

---

(5) Un exemple de ce « secret » nous est donné par *Le Village Stépantchikovo et ses habitants* que Dostoïevski avait commencé sous forme de comédie et dont il finit par faire une nouvelle. Il écrivait le 18 janvier 1856 au poète Maïkov : « J'ai commencé pour rire une comédie, et pour rire j'ai invoqué une atmosphère si drôle, tant de figures comiques, et mon héros m'a tellement plu, que j'ai abandonné la forme de comédie que pourtant je réussissais. Bref, j'écris un roman comique, mais jusqu'ici j'ai raconté toujours des aventures séparées; j'en ai écrit suffisamment; maintenant je *recouds* le tout ». (Correspondance de Dostoïevski, L L 74. Paris, Calmann-Lévy 1949). En 1891, Stanislavski *tailla* dans *Le Village Stépantchikovo* une pièce, selon les principes qui allaient guider Copeau. Sa tâche était grandement facilitée du fait qu'il s'agissait d'une nouvelle présentant un thème unique et conçue à l'origine comme une comédie.

(6) Comme le prévoyait Dostoïevski, Mlle Obolenski ne parvint pas à maîtriser sa tâche. Pour la première fois, *Crime et Châtiment* parut sur une scène pétersbourgeoise en 1899. Notons que dès 1888, Paul Mounet interprétait le rôle de Raskolnikov à l'Odéon.

(7) Correspondance de Dostoïevski, IV (en préparation), L 356 à Katkov (Paris, Calmann-Lévy).

(8) Pour des considérations de morale et de censure, l'éditeur de la revue où *Les Possédés* parurent en 1871 et 1872, refusa de publier ce chapitre (le 9e de la IIe partie du roman qui en comporte trois). Cela porta un tel coup au plan conçu par Dostoïevski (car s'il développait au fur et à mesure des livraisons, ses plans étaient solidement construits à l'avance) qu'au mépris d'une situation pécuniaire catastrophique, il mit près d'un an à recomposer la suite du roman. La confession de Stavroguine — chapitre intitulé : *Chez Tikhon* — ne fut publiée en Russie qu'en 1923.

cette fois de récitant pour se rapprocher de la forme d'une pièce et qu'elle se déroulât dans des décors de Doboujinski, élégants mais sans nouveauté particulière, le spectacle laissa le public sur sa faim. A la chute du rideau, l'énigme de Stavroguine demeurait entière. Le grand Katchalov le jouait comme un mort vivant : regard perdu, mouvements d'automate, un masque de faïence d'une froideur inhumaine derrière lequel on devinait le vide d'une âme ravagée.

Camus, lui, entendait faire autre chose. Aussi fascinant que lui parût Stavroguine, c'est le mouvement même du roman qu'il lui importait de rendre.

> « *J'ai rencontré l'œuvre de Dostoïevski à vingt ans, dit-il, et l'ébranlement que j'en ai reçu dure encore, après vingt autres années. Je mets* Les Possédés *à côté des trois ou quatre grandes œuvres, telles* L'Odyssée, La Guerre et la Paix, Don Quichotte *et le théâtre de Shakespeare, qui couronnent l'énorme entassement des créations de l'esprit. J'ai d'abord admiré Dostoïevski à cause de ce qu'il me révélait de la nature humaine. Mais très vite, à mesure que je vivais plus cruellement le drame de mon époque, j'ai aimé dans Dostoïevski celui qui a vécu et exprimé notre destin historique.* » (9)

Homme de théâtre assoiffé de tragique, Camus trouvait dans le roman-tragédie (10) de Dostoïevski tous les éléments scéniques nécessaires : personnages, conflits, situations, dialogues.

> « *Il y a plus de vingt ans, dit-il, que je vois (les personnages des* Possédés) *sur la scène. Ils n'ont pas seulement la stature des personnages dramatiques, ils en ont la conduite, les explosions, l'allure rapide et déconcertante. Dostoïevski, du reste, a, dans ses romans, une technique de théâtre : il procède par dialogues, avec quelques indications de lieux et de mouvements. L'homme de théâtre, qu'il soit acteur, metteur en scène ou auteur, trouve toujours auprès de lui tous les renseignements dont il a besoin.* » (11)

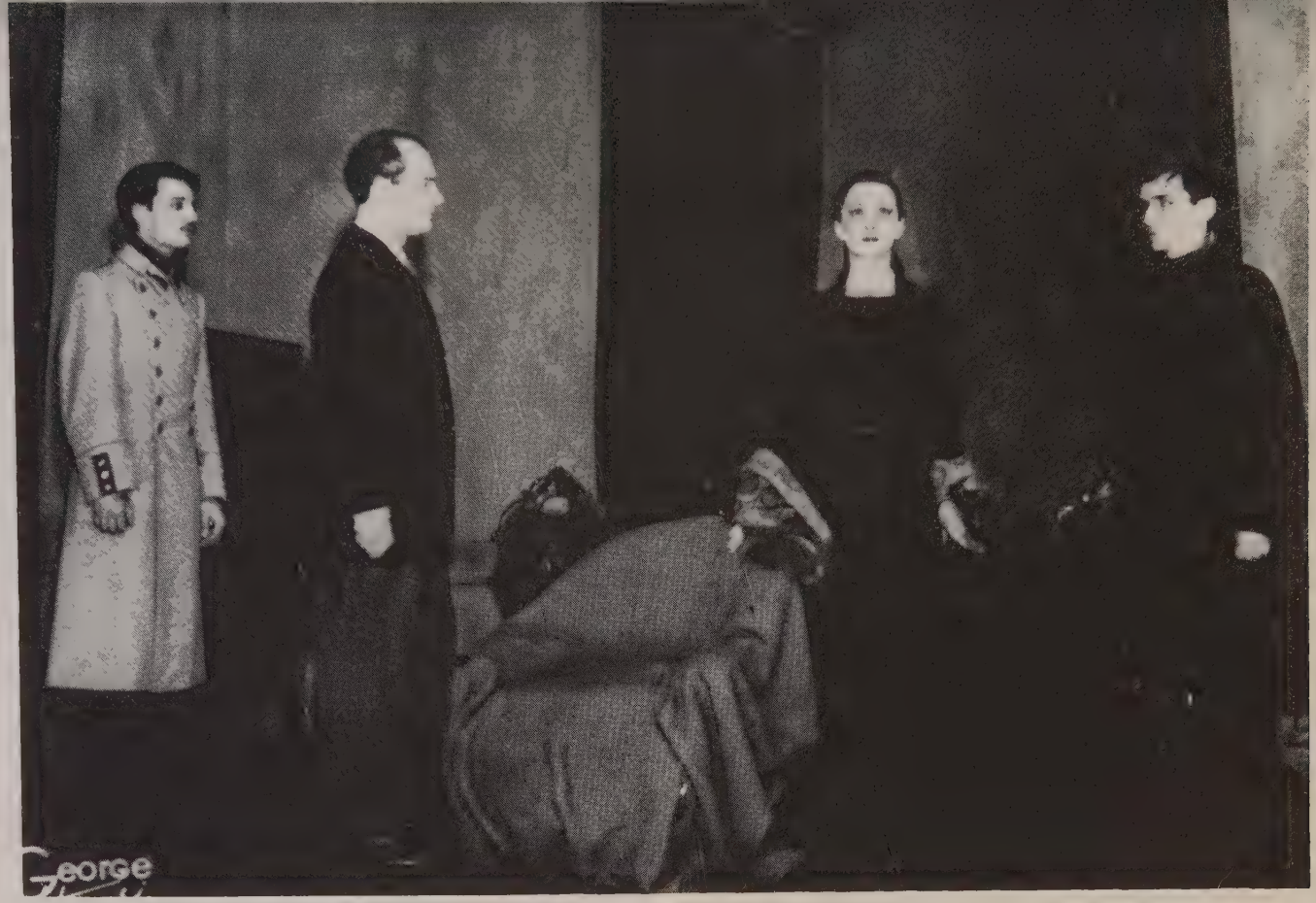
Mais Camus philosophe voyait dans *Les Possédés* autre chose encore : le rythme frénétique qui emporte dans un tourbillon hommes, choses, idées et événements, et qui fait que cette œuvre, vieille de quatre-vingt-dix ans, demeure d'une actualité brûlante. « Suivre le mouvement profond du livre », voilà ce que voulait Camus. Dès lors, il ne pouvait s'en tenir à la sagesse d'un Copeau qui avait su *se limiter* au nom du théâtre. Les 22 tableaux de l'adaptation de Camus regroupent les épisodes et les répliques du roman avec une fidélité qu'on peut apprécier à la lecture mais qui est proprement insoutenable au

---

(9) « Spectacles », 1er mars 1959. Dans le même cahier, notre article sur les résonances politiques des *Possédés* en Russie.

(10) Le terme de « roman-tragédie », forgé en 1901 par Mérejkovski pour désigner la nouvelle forme créée par Dostoïevski, passa inaperçu à l'époque ; il fut relancé en 1916 par le poète et théoricien Viatcheslav Ivanov. Universellement admis, il est maintenant employé sans guillemets par les historiens de littérature soviétiques.

(11) Présentation des *Possédés*. Programme du Théâtre Antoine. Sur cette question, notre communication aux « Entretiens sur le théâtre » : *Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski* (Angers, juin 1959, Paris. C.N.R.S., 1960).



Les Justes. *(Photo George Henri)*

Jean Pommier, Yves Brainville, Maria Casarès, Michel Bouquet.

Les Possédés. *(Photo Lipnitzki)*

Théâtre Antoine, 1959.

théâtre pour un public peu familiarisé avec le roman. C'est par abondance que pèche Camus. Eût-il mieux réussi s'il s'était, comme Copeau, borné à retracer le drame, non d'une société mais d'un personnage, s'il avait voulu, comme Némirovitch-Dantchenko, faire un *Nicolas Stavroguine ?*

Il était plus favorisé, en effet, que l'adaptateur moscovite, puisqu'il disposait de la scène capitale : *Chez Tikhon,* et que, de plus, il n'était pas tenu à la piété littérale envers le texte, exigée par le public russe. Mais l'approche approfondie de Camus lui eût interdit « l'appauvrissement » imposé par les lois qui régissent les adaptations scéniques. Comment aurait-il renoncé à la complexité du Stavroguine initial, cette complexité qu'il percevait dans tous ses méandres, ce dont témoignent tant de ses textes ?

Les noms que Dostoïevski donne à ses héros sont presque toujours allusifs. Stavroguine vient de *stauros* — la croix. Celui qui porte ce nom est en quelque sorte crucifié. Bakhtine, dont l'analyse stylistique de Dostoïevski (composition et langage) (12) est des plus incisives, exprime la même idée par un terme frappant : il qualifie l'art de Dostoïevski de « polyphonique » et même de « hétérophonique » : les personnages de ses romans s'interpellent, chacun représentant une « voix » du personnage central. En appliquant cette méthode d'analyse aux *Possédés,* nous trouvons à Stavroguine, d'abord, quatre « voix », quatre « répondants » (qui pourraient, si l'on développe son nom imagé, correspondre aux quatre branches de la croix). Le nihiliste-destructeur Pierre Verkhovenski, le populiste et chercheur de Dieu indécis Chatov et le déicide Kirilov se considèrent comme les disciples directs de Stavroguine. C'est lui qui a poussé chacun d'eux dans la voie dans laquelle lui-même n'a fait que quelques pas, pour l'abandonner bientôt, alors que ces trois allaient parcourir chacun la sienne jusqu'au bout. En même temps Stavroguine est lui-même « le disciple » du vieux libéral idéaliste Stépan Verkhovenski, lequel, par son entremise, agit sur Pierre Verkhovenski, Chatov et Kirilov. Ainsi, c'est l'idéalisme velléitaire des hommes de 1840 qui, en fin de compte, est responsable de la rage destructrice, de l'inconsistance de la pensée (Chatov vient de *chatost* — instabilité) et de l'athéisme militant des hommes de 1860. Ce sont les éléments constitutifs du nihilisme, principale cible de la féroce satire politique et idéologique que sont *Les Possédés.* Mais le fouet de cette satire frappe aussi par ricochet le libéralisme aboulique.

Ces quatre « voix » discordantes ne constituent pas seules la trame « polyphonique » du personnage de Stavroguine. A côté du plan politique, idéologique et religieux, ce dernier jouxtant le plan moral, il y a encore la « polyphonie » psychologique passionnelle propre à l'homme de chair et d'os qu'il est: son âme oscille entre « deux abîmes »: l'orgueil et la contrition, l'appel de l'humain et celui de la bestialité. Ici, ses « répondants » sont les deux voyants du roman: l'évêque Tikhon entre les mains de qui Stavroguine a remis sa confession et qui, tout en *répondant aux questions que ne lui pose pas* son étrange pénitent, discerne dans son humilité l'indomptable orgueil qui le perdra.

---

(12) M. Bakhtine : Problèmes créateurs de Dostoïevski. Léningrad, 1929.

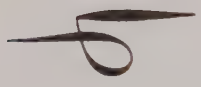
La seconde voyante est Maria la boiteuse, la folle lucide, ancienne servante d'un sordide garni. Stavroguine l'a épousée par orgueil, pour se prouver à lui-même la force de sa volonté. Maria voit en lui tantôt le prince charmant (en quoi, paradoxalement, elle rejoint le nihiliste Pierre Verkhovenski qui veut faire de Stavroguine l'Ivan Tsarévitch (13) de la révolution), et tantôt l'imposteur « au couteau » qui la laissera assassiner.

Et ce n'est pas tout. Car si chacun des « répondants » de Stavroguine porte une de ses « voix » jusqu'à son expression dernière, lui-même est « scindé » pour son propre compte (14).

Ce bref schéma suffit à montrer la richesse romanesque des *Possédés*, la plus touffue des œuvres de Dostoïevski. La forme shakespearienne de brèves scènes enchevêtrées choisie par Camus, n'a pu sauver sa pièce, pas plus que la construction linéaire simplifiée n'avait pu sauver celle de Némirovitch-Dantchenko.

Si l'adaptation scénique de ce roman n'était pas, dès le départ, une entreprise désespérée, Albert Camus eût été certainement le seul à pouvoir la réaliser. Mais il entreprenait un combat de Sisyphe. En vertu du « secret de l'art », formulé par Dostoïevski et selon lequel « aucune pensée ne saurait être exprimée dans une forme qui ne lui fût adéquate », ce n'est pas sur la scène mais dans son plus grand livre: *L'Homme révolté*, où l'ombre de l'auteur des *Possédés* l'accompagne de la première à la dernière page, qu'Albert Camus déroula cet écheveau démoniaque.

NINA GOURFINKEL.



(13) Le prince charmant des contes populaires russes.

(14) Le nom de Raskolnikov vient de *Raskol* — scission qui, outre son sens littéral, désigne la scission religieuse orthodoxe du XVII[e] siècle.

« *Je n'ai vraiment été sincère et enthousiaste qu'au temps où je faisais du sport, et quand je jouais dans les pièces que nous représentions pour notre plaisir. Il y avait dans les deux cas une règle du jeu qui n'était pas sérieuse et qu'on s'amusait à prendre pour telle. Maintenant encore, les matches du dimanche, dans un stade plein à craquer et le théâtre, que j'ai aimé avec une passion sans égale, sont les seuls endroits du monde où je me sente innocent.* » (La Chute).

ALBERT CAMUS

et le THÉATRE de l'EQUIPE

Sa première expérience de comédien et « *d'ouvrier du théâtre* », A. Camus l'a vécue au début de l'année 1936 à Alger au sein d'un groupe :

> « *de jeunes révolutionnaires, universitaires ou étudiants fortement imprégnés de marxisme, artistes peintres, sculpteurs ou architectes, ouvriers, petits bourgeois, généralement militants de partis ou mouvements politiques* ».

Cela s'appelait « *Le Théâtre du Travail* ». Son but, nous dit un tract annonçant la première représentation, était de :

> « *prendre conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse et démontrer que l'art peut parfois gagner à sortir de sa tour d'ivoire. Le sens de la beauté étant inséparable d'un certain sens de l'humanité.* »

La première pièce choisie et adaptée par Camus est tirée du *Temps du Mépris* d'André Malraux.

Consulté, l'écrivain, quelques jours avant la représentation, donnait son approbation sous forme d'un télégramme ainsi rédigé : « *Joue. A. M.* ».

Camus, nous dit son ami Charles Poncet, qui participa aux tout premiers spectacles de la période algérienne, et fit partie de la rédaction de « Combat », en ressentit une joie due autant à la satisfaction qu'au tutoiement inattendu. Et il poursuit : « Saurai-je évoquer après un quart de siècle cette première représentation préparée dans une atmosphère d'enthousiasme, avec une ardeur passionnée ? ».

« Les bains Padovani, établissement de Bab el Oued, très populaires à cette époque, comportaient, sur la plage même, de nombreuses

cabines rudimentaires pour les baigneurs, et, à l'étage, dominant la mer d'un côté, de plain pied avec l'esplanade de l'autre, une vaste salle à plancher, longue d'une quarantaine de mètres, large d'une quinzaine. Le côté mer, que l'on avait à gauche en regardant la scène édifiée pour la circonstance, disposait de nombreuses fenêtres rapprochées formant une immense baie vitrée.

« Nous étions peut-être deux mille, en cette nuit du printemps 1936, venus des quartiers et de la grande banlieue d'Alger, dangereusement serrés, un grand nombre debout, sur le plancher habituellement piétiné par les danseurs du dimanche. Comment les fenêtres, supportant chacune cinq ou six spectateurs assis, debout ou péniblement agrippés, ne se sont-elles pas effondrées, c'est assurément un miracle.. La mer, qui devait jouer dans la vie spirituelle et affective de Camus un rôle essentiel, était là présente comme le symbole d'un des plus profonds attachements. La rumeur de la foule créait une ferveur où perçait la gravité qui précède les initiations. Et c'est bien à une sorte d'initiation que pensait Camus ce soir-là, une âme collective vibrait dans l'attente.

« Le roman de Malraux avait été découpé en de nombreux tableaux qu'animait une mise en scène aux mouvements rapides, utilisant sur les côtés et au fond de la salle, à l'exemple de Piscator, des emplacements inattendus qu'un éclairage fugitif révélait brusquement...

« ...L'ennemi à la croix gammée que combattait farouchement Kassner, c'était aussi celui de chaque spectateur. Cette confrontation héroïque au mal absolu, d'un homme seul, puisant sa force dans la solidarité humaine et le sentiment de la fraternité [...] passait comme un souffle épique sur cette foule tendue qui voyait sur la scène se dérouler son propre combat contre l'esprit dégradant du fascisme. Et quand un orateur du meeting de Prague, où Kassner enfin libéré recherche Anna et son enfant, s'adressa à la foule, fiction et réalité se confondant alors, de la salle entière dressée, répondant au salut de l'acteur-orateur, s'éleva l'hymne de la révolte et de l'espoir qui apportait à des millions d'hommes et de femmes une réponse presque charnelle. »

Encouragé, Camus monte une adaptation de *Bas-Fonds* de Gorki, Mais, sûr de pouvoir compter sur un nombre important de spectateurs, il adopte la salle Pierre Bordes, vaste auditorium dont le plateau avait été conçu pour des conférences et des récitals et où nous dûmes nous battre contre une accoustique malicieuse et l'absence de cintres qui obligèrent Miquel, le décorateur, et Camus à des prodiges d'inventions.

La critique conviée fit grand cas de cette surprenante réalisation, et signala comme une « *leçon de modestie aux cabotins de toute espèce, dont notre société est envahie* », le fait qu'aucun nom d'acteur ou de technicien ne figurait au programme et que les acteurs ne saluaient qu'une fois à la fin de la représentation.

Puis vinrent : *La Femme Silencieuse*, de Ben Jonson, le *Prométhée* d'Eschyle (joué avec masques) et *Révolte dans les Asturies : essai de création collective.*

Je laisse à Jeanne Sicard qui, si mes souvenirs sont exacts, préparait une agrégation de lettres, et fut l'une des plus fidèles participantes des spectacles de Camus (elle est devenue depuis chef de cabinet du président Pleven) le soin de situer le climat de cette époque. Voici un extrait de sa lettre à Francine Albert-Camus :

— « *Révolte dans les Asturies* » devait, au début, se présenter (un peu à la façon de la Commedia dell'arte) comme un canevas sur lequel les acteurs étaient invités à broder. Mais la pièce fut finalement rédigée par quatre d'entre nous : Camus, deux jeunes agrégés du lycée d'Alger, un d'Anglais : Bourgeois, un d'Allemand : Poignant, et moi-même. Le sujet, l'action, la mise en scène furent établis par ces quatre au cours de plusieurs séances de travail qui eurent presque toutes lieu à la Maison Fichu... Je ne puis avec le temps dire avec assez de sûreté quelle fut la part de chacun dans cette première élaboration, les discussions d'ailleurs étaient animées et enthousiastes... Ai-je besoin d'ajouter que Camus était dès ce moment notre animateur incontesté ? Que nous reconnaissions tous sa valeur ? Que la participation des trois autres co-auteurs n'a existé que dans son sillage ?... Dans mon souvenir, *Révolte dans les Asturies* demeure comme l'expression de ce moment où Camus, qui ne cessa de s'interroger sur les manières de lutter contre la misère humaine, cherchait une formule d'art collectiviste et populaire en accord avec sa doctrine politique qu'il croyait être le communisme... »

Révolte dans les Asturies traite de l'insurrection ouvrière de 1934. Remanié plus tard par Camus en vue d'une édition, ce texte porte les indications de mise en scène suivantes :

> « *des praticables latéraux figurant chacun une rue d'Oviedo et une petite scène au centre même de la salle constitueront le décor qui entourera et pressera le spectateur, le contraignant d'entrer dans une action que des préjugés classiques lui feraient voir de l'extérieur. L'action se déroule sur ces divers plans autour du spectateur forcé de voir et de participer selon sa géométrie personnelle. Dans l'idéal le fauteuil* 156 *voit les choses autrement que le fauteuil* 157. »

On relève dans l'introduction cette phrase étonnante, si l'on pense que Camus n'avait que 20 ans :

> « *Il suffit d'ailleurs que cette action conduise à la mort comme c'est le cas ici, pour qu'elle touche à une certaine forme de grandeur qui est particulière aux hommes : l'absurdité.* »

Hélas frappée d'interdit par le maire d'Alger, franquiste, elle ne fut pas jouée.

Camus à cette époque poursuit ses études de philosophie — il travaille à une thèse sur Plotin et St Augustin — mène son action politique militante, dirige le « *Théâtre du Travail* », fait un cours à l'université populaire — bénévolement — et donne des leçons particulières pour gagner sa vie. Il est tour à tour commis chez un courtier maritime, acteur d'une troupe ambulante — il devait s'agir de la Troupe d'Alec Barthus, responsable des émissions de la Radio où se produisait un comédien aux allures mélodramatiques: Max Hilaire. La naïveté du pseudonyme ne détourna pas Camus de l'homme auquel il conserva son amitié. Ce fut l'occasion pour Camus de se mêler à des comédiens « dits de métier » et de jouer Olivier Le Daim dans une représentation de *Gringoire* dont il m'a souvent depuis reparlé. Avec une tendre ironie, il déplorait que les *tics de métier* si faciles à contracter au profit d'une efficacité certaine, tuent la part de poésie chez l'acteur et m'expliquait comme il

est essentiel de posséder une technique personnelle exempte de « *poncifs de jeu* ».

Surnuméraire aussi à la Préfecture, puis employé au service météorologique des Facultés, il fera bientôt une carrière de journaliste avec la création d'*Alger Républicain*, que vint diriger Pascal Pia.

Il fonde la « *Maison de la Culture* » et le « *Théâtre du Travail* » qui s'y trouve rattaché, donne une représentation du *Don Juan* en un acte de Pouchkine, pour le centenaire de sa mort, qui se signale surtout par les très beaux costumes de Marie Viton et le fait que Camus y interprète Don Juan.

Enfin c'est la rupture éclatante avec le Parti Communiste et Camus fonde le « *Théâtre de l'Equipe* ».

En voici le Manifeste, paru dans la revue « *Rivages* » créée parallèlement, avec le jeune éditeur Edmond Charlot, Claude de Fréminville, René-Jean Clot, J. Heurgon, Jean Hytier. Ce Manifeste est tout entier de la main de Camus.

Pour un Théâtre Jeune

De théâtres, dont le mot d'ordre est travail, recherche, audace, on peut dire qu'ils n'ont pas été fondés pour prospérer mais pour durer sans s'asservir.

Jacques Copeau.

UN THÉATRE JEUNE

A l'heure où dans toute la France une éclatante renaissance du théâtre s'affirme, caractérisée par une décentralisation étendue, le THEATRE DE L'EQUIPE se propose de donner à Alger une saison théâtrale qui lui convienne. Ville jeune, Alger se doit d'avoir un théâtre jeune. Le THEATRE DE L'EQUIPE s'attachera à jouer de bonnes œuvres dans un esprit de jeunesse et ceci déjà constitue un programme.

VIE ET CONVENTION

Les idées générales ne sont pas indispensables aux réalisations. Mais les réalisations imposent parfois des idées générales. Et si le THEATRE DE L'EQUIPE entend travailler dans un sens précis, c'est parce que quelque expérience de la scène a conduit ses membres vers certaines conclusions. Le théâtre est un art de chair qui donne à des corps vibrants le soin de traduire ses leçons, un art en même temps grossier et subtil, une entente exceptionnelle des mouvements, de la voix et des lumières. Mais il est aussi le plus conventionnel des arts, tout entier dans cette complicité de l'acteur et du spectateur

qui apportent un consentement mutuel et tacite à la même illusion. C'est ainsi que d'une part le théâtre sert naturellement les grands sentiments simples et ardents autour desquels tourne le destin de l'homme (et ceux-là seulement) : amour, désir, ambition, religion. Mais, d'autre part, il satisfait au besoin d'une construction qui est naturel à l'artiste. Cette opposition fait le théâtre, le rend propre à servir la vie et à toucher les hommes.

PROGRAMME

Le THEATRE DE L'EQUIPE restituera cette opposition. C'est-à-dire qu'il demandera aux œuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action. Ainsi se tournera-t-il vers les époques où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre: la Grèce antique (Eschyle, Aristophane), l'Angleterre élizabéthaine (Forster, Marlowe, Shakespeare), l'Espagne (Fernando de Rojas, Calderon, Cervantès), l'Amérique (Faulkner, Caldwell), notre littérature contemporaine (Claudel, Malraux). Mais d'un autre côté, la liberté la plus grande règnera dans la conception des mises en scène et des décors. Les sentiments de tous et de tout temps dans des formes toujours jeunes, c'est à la fois le visage de la vie et l'idéal du bon théâtre. Servir cet idéal et du même coup faire aimer ce visage, c'est le programme du THEATRE DE L'EQUIPE.

★

Le Théâtre de l'Equipe, sans parti-pris politique ni religieux, entend faire de ses spectateurs des amis. A cet effet, il a créé des cartes d'AMIS DE L'EQUIPE (20 francs par an) qui, donnant droit à une réduction de 25 p. 100 sur les représentations et au service gratuit et personnel des annonces et prospectus du Théâtre, permettront à tout le monde de participer à son effort. En outre, un cahier sera mis à la disposition du public qui pourra y consigner ses désirs et ses critiques.

Adresser la correspondance et les cotisations au siège du Théâtre: Théâtre de l'Equipe, « Aux Vraies Richesses », 2 bis, rue Charras.

Perdant la caution des partis politiques, Camus se lançait dans une aventure de théâtre pur et qui « *voulait délibérément faire de l'amitié son ciment le plus fort* ». Ce fut une aventure merveilleuse et quand j'évoque le souvenir de ces années je m'aperçois que je n'ai jamais retrouvé, sauf avec Jean Vilar au premier festival d'Avignon, une atmosphère comparable. Non, la distance n'a rien embelli, je vais vous donner deux témoignages de cette époque, l'un de Blanche Balain qui nous arrivait de l'extérieur en plein travail, l'autre de Poncet qui était « dans le coup » avec nous; mais je pourrais en citer bien d'autres; tous ceux auxquels j'ai demandé de me dire : « *comment c'était « l'Equipe » ?* » ne cachent pas leur émotion dès qu'on prononce ce simple mot.

« Il fallait être un peu fou, fou de théâtre, de vie, de jeu et de beauté et follement désintéressé pour entreprendre ce qui fut entrepris par « l'Equipe » à Alger. Je me vois encore pénétrant dans cette immense salle à demi obscure, au fond de quoi brillait la scène. La répé-

tition était commencée. Marie Viton vint vers moi et me tira pour me présenter...

« ...Au milieu de cette animation, un jeune homme de haute taille, d'une minceur et d'une pâleur frappantes, les yeux très clairs, semblait diriger tout, comme brûlé d'une flamme intérieure : Albert Camus. Il descendit et vint vers moi, se mit à parler de poésie et de théâtre: « Nous manquons d'actrices, voulez-vous jouer ? » — Oh, non, m'écriai-je épouvantée! Il se mit à rire et ajouta: « Vous y viendrez, j'espère ». A partir de ce jour j'assistai aux répétitions et fis la connaissance de chacun. Les répétitions et les réunions de « l'Equipe » avaient lieu chez les uns ou chez les autres et ce n'était pas là un des moindres charmes de l'aventure, cela lui donnait de la familiarité et de la chaleur. A ces réunions je fus frappée certains soirs par une pureté de l'atmosphère intellectuelle et morale qui venait elle-même d'une certaine rigueur et d'une certaine passion habitant les meilleurs d'entre nous. C'était merveille de les voir, certains pleins de dons, d'autres de qualités, tous animés d'une bonne volonté totale, d'une sincérité absolue et sans prétention aucune. La liberté et l'égalité étaient à la base de notre entente. Le centre, c'était ce jeune homme de haute taille, infatigable bien que malade, possédé de l'amour du théâtre. Il me stupéfiait par son dévouement total à une cause qui m'apparaissait problématique. C'était une gageure, mais dès ce moment Albert Camus était l'homme du pari.

« Treize années sont passées et la mémoire ne s'est pas reniée : fraîcheur et flamme, sincérité et beauté existent et brillent au souvenir de ce qui fut, comme elles existaient et brillaient en nous et hors de nous alors. » (1)

Nous travaillions énormément, prenant sur nos études, nos distractions, notre sommeil, le temps nécessaire à la mise au point de nos spectacles. Car nous avions tous d'autres vocations. J'envisageais vaguement de faire du droit, Paul Chevalier faisait de l'architecture, Jeanne Sicard était professeur, la plupart écrivaient, ou avaient des métiers comme l'étonnant Célestin Recagno dit « Tintin » qui était le plus doué de nous tous. Car non seulement il nous fallait apprendre et répéter, mais Camus nous entraînait avec lui à clouer, peindre, coudre même. Je revois encore le futur Prix Nobel au milieu des décors, des clous dans la bouche, à deux heures du matin, disant avec l'accent algérois, qu'il prenait si bien quand il le voulait : « *Copeau il a dit, y a toujours un amateur éclairé pour chaque métier du théâtre. Eclairé... éclairé...* » et tout le monde de rire. On pourrait écrire des pages!

Il y eut *La Célestine* de Fernando de Rojas, puis *Le Retour de l'Enfant Prodigue* de Gide, adapté par Camus, et *Le Paquebot Tenacity* de Vildrac.

Et aussi *Les Frères Karamazov* dans l'adaptation de Copeau. Un ami qui avait vu la même pièce à Paris jugeait notre spectacle non moins bon. Nous dûmes, le dernier jour, reconsidérer tous les costumes que les choix d'une matière trop délicate — une satinette je crois — avait transformés en costumes d'opérette. Ce fut une co-équipière qui nous sauva en pillant la garde-robe d'un de ses grand-parents, ce qui fit

---

(1) Blanche Balain, juin 1950.

dire à Camus-Yvan, un peu à l'aise dans sa superbe redingote : « *On voit qu'il n'avait pas faim, lui* ».

Benisti, Assus, Marcelle Rouchon, Kohl, Thomas (neveu du peintre Rouault). L'anonymat volontaire qui était notre règle, en me privant de référence, m'empêche de rendre hommage à tous...

Mais comme on voit nous ne chômions guère. »

« Nous étions, dit Poncet, successivement ou à la fois, acteurs, machinistes, hommes de peine, colleurs d'affiches, que sais-je encore ? Nous étions pauvres, nous nous fixions un budget de cinq cents francs par spectacles mais nos mines s'allongeaient un peu lorsque, faisant les comptes après les « deux » représentations (Eh oui ! nous ne donnions jamais plus de deux représentations) nous enregistrions un déficit de quelques centaines de francs qu'une souscription intra-muros comblait d'ailleurs. Mais nous avions le feu sacré et l'aspect financier de notre entreprise était secondaire... Dans une telle atmosphère de camaraderie, « l'Equipe » était pour nous comme une seconde famille. On hésite à utiliser un cliché aussi usé mais le « travail dans la joie » ça existe ... Souvent, nous ne pouvions plus nous quitter. L'alliance de l'amitié scellée par le bonheur de vivre et de travailler ensemble exigeait pour être parfaite la consécration du « potage fraternel ». Ces agapes avaient lieu dans le quartier de la Marine, aujourd'hui disparu, mais qui était alors si coloré et odorant. Parfois chez Lamine Debaghine, où l'on mangeait un couscous à un franc la portion, et que Camus réglait toujours... La concentration était son état permanent, se dominant sans cesse, jamais on ne le vit s'emporter. Mais sa gravité n'était pas sans inquiétude et par un instinct d'équilibre elle laissait sans brusquerie, dans un mouvement de joyeuse détente, la place à la plaisanterie, à l'humour, aux rires qui éclairaient son front et son regard... Il affectionnait la langue de Cagayous... Comme il se donnait à la joie, il se livrait au travail avec une attention silencieusement vibrante, passionnée... Il jouait à fond... C'était ce qui se voyait. »

Le 31 mars et le 1er avril 1939, il y eut une nouvelle création : deux représentations du *Balladin du Monde Occidental*, de J. M. Synge. Albert Camus jouait Christy Mahon. Ce fut la dernière. Et puis ce fut la guerre...

Dans toutes les notes, tous les souvenirs, tous les récits des « Equipiers », deux mots reviennent sans cesse : enthousiasme et passion. Sans doute est-ce cela qui donne tant de prix à nos souvenirs d'alors mais, si j'avais quinze ans, Camus vingt, certains d'entre nous étaient nettement plus âgés. Il y avait donc plus. Comme le dit si bien Camus peu de temps avant de mourir : « *on se sentait innocent* ».

JEAN NEGRONI.

« Parlez-moi aussi de la vie de « l'Equipe », c'est ce que nous avons fait de plus propre avant la guerre et j'y tiens beaucoup. » (1)

---

(1) Extrait d'une lettre de Camus à sa « chère Equipe », lorsqu'il était rédacteur à « Paris-Soir », à Lyon.

ALBERT CAMUS

A L'AVANT-SCÈNE

Le portrait de Camus, crayonné par quelques-uns des principaux comédiens qui ont travaillé avec lui (1) ne comporte aucune touche d'emphase, aucun trait anecdotique. C'est un dessin pur, linéaire, qui le représente « en pied »: l'homme y paraît tout entier et sans pose: « Albert Camus n'était exceptionnel que parce qu'il était simple et vrai », dit Serge Reggiani.

UN TRAVAIL DE SISYPHE.

« Travailler et créer « pour rien », sculpter dans l'argile, savoir que sa création n'a pas d'avenir, voir son œuvre détruite en un jour en étant conscient que, profondément, cela n'a pas plus d'importance que de bâtir pour des siècles, c'est la sagesse difficile que la pensée absurde autorise. »

Le théâtre a pu représenter pour Camus l'art, par excellence, de l'éphémère, du provisoire, des effigies fugitives. La mise en scène est, selon lui, une tentative d'unifier, pour un instant, un petit morceau d'univers. Et l'auteur de *L'homme révolté* délaisse volontiers son petit bureau de la rue Sébastien-Bottin pour tenter de créer, d'une façon purement artisanale, un espace imaginaire. De la scène à la salle, il répète le même trajet, inlassablement. Sur quelques photographies de répétition, on peut le voir ainsi, attentif, guettant, derrière la rampe, la mise en action d'un « spot », ou le cri d'un comédien. Il est aussi un régisseur modèle, courant tous les magasins de Paris à la recherche d'un petit carré de tissu imprimé, spécifiquement russe: mouchoir-pochette, dont pourra jouer Pierre Blanchar. Celui-ci cite encore ces lignes : « *De même qu'au temps où je faisais du journalisme, je préférais la mise en page sur le marbre de l'imprimerie à la rédaction de ces sortes de prêches qu'on appelle éditoriaux, de même j'aime qu'au théâtre, l'œuvre prenne racine dans le fouillis des projecteurs, des praticables, des toiles et des objets. Je ne sais qui a dit que*

(1) Conversations avec Tania Balachova, Michel Bouquet, Maria Casarès, Jean Gillibert, Jeanine Patrick, Serge Reggiani, Pierre Vaneck, extraits de *Albert Camus, artisan de théâtre*, par Pierre Blanchar dans Simoun, août 1960.

pour bien mettre en scène, il fallait connaître par les bras le poids des décors. C'est une grande règle d'art et j'aime ce métier qui m'oblige à considérer en même temps que la psychologie des personnages, la place d'une lampe, ou d'un pot de géranium, le grain d'une étoffe, le poids et le relief d'un caisson qui doit être porté aux cintres ».

LA TENTATION HISTRIONIQUE.

De Béatrix Dussane à Tania Balachova, tous les témoignages concordent : Albert Camus brûlait de remonter sur les planches. Il est fasciné par le comédien. Il enregistre lui-même la plupart de ses œuvres (et sa lecture est intelligente, elle ne cherche pas à apporter des fioritures à la phrase; celle-ci prise dans un « tour oral », simple, un peu sec, prend mille résonnances), et il avoue à Jean-Claude Brisville : « *Il me semble que j'aurais pu être acteur et me suffire de ce métier* ». Maria Casarès est certaine qu'il se serait tôt ou tard décidé à rejouer, non plus incognito, comme lorsqu'il remplace, au pied levé, un interprète défaillant de *Requiem pour une nonne*. S'il hésite longuement, c'est peut-être qu'il est difficile de jouer la comédie, en effaçant presque entièrement la part de la « comédie ».

LE VISAGE QUI SAIT SOURIRE.

« *Je crois que j'excellerais dans l'emploi de « patron de boîte de nuit avec arrière pensée* ». L'humour de Camus — il regrettait que les commentateurs de son œuvre eussent négligé ce thème — ne se manifeste aussi bien qu'au contact des gens de théâtre. Il se sent heureux, il trouve une détente, remarque Michel Bouquet, dans ce milieu dont la morale n'épouse pas les codes rigides de la société, et qui tend à substituer aux rapports organisés et obligatoires, des rapports plus instinctifs. « *Je me retrouve innocent au théâtre* », dit-il à Maria Casarès. Et il conduit sa mise en scène très calmement, sans manifester un seul signe d'énervement, sans pousser un seul cri (ce qui évidemment est assez exemplaire!).

UNE PASSION DE L'HUMAIN.

Michel Bouquet: « Camus cherche l'homme sous l'acteur; l'être humain le sollicite constamment, et c'est chez l'acteur que la personnalité humaine peut se déployer le plus profondément. Dans ce creuset chauffé à blanc qu'est le théâtre, il plonge par exemple un personnage monstrueux, Pierre Verkhovensky: c'est un moyen pour lui de connaître ce qu'il y a dans les choses de la vie, c'est une expérience qui lui est profitable. Dès mon premier contact avec lui, je compris qu'un homme exigeait de moi d'être un homme ». Albert Camus est amoureux du vivant, et ce sont les rapports humains qui, principalement, l'intéressent. L'artifice du personnage de théâtre ne le retient pas; il veut sentir un cœur qui bat, qui bat même très fort. Il recherche constamment le contact, « l'humidité humaine », il est de plain-pied avec ces êtres capricieux que sont les acteurs, auxquels il parle à

chacun un langage différent. S'il aime tant et comprend tout, il a aussi « besoin d'être aimé » (il l'écrit à Jean Gillibert).

SOUS LE SIGNE DE « L'ÉQUIPE ».

Dans l'émission télévisée (« Gros Plan »), qui lui est consacrée, Camus déclare : « *Dans la solitude, l'artiste règne, mais sur le vide. Au théâtre il ne peut régner. Ce qu'il veut faire dépend des autres. Le metteur en scène a besoin de l'acteur qui a besoin de lui... L'aventure, le risque couru par tous, crée alors une équipe d'hommes et de femmes, toute entière tournée vers un seul but* ». Ces liens de solidarité, il les renforce par des rencontres hors de l'enceinte du théâtre. Dans les cafés, les contacts se prolongent : une véritable vie commune se crée, les repas sont pris en commun. « Le Charlot », « Le Batifole », « La Violaine », autour du Théâtre Antoine, recueillent ainsi chaque jour l'équipe des *Possédés*. La conversation évite les sujets trop sérieux : Albert Camus trouve là des âmes chaudes, souvent frivoles, mais il hait l'austérité et l'air compassé. Il préfère à l'amitié littéraire, souvent un peu artificielle et guindée, celle qui naît d'un travail commun et qui est ranimée tous les jours.

LA DISTRIBUTION.

Camus connaît parfaitement le monde des acteurs ; il va souvent au théâtre, jusque dans les plus petites salles. Lorsque des auditions sont nécessaires, il s'efforce de les mettre en scène, affirme Pierre Vaneck, il « reprend » le comédien, il le jauge, au lieu d'assister, impassible, à un travail fini. Est-il possible d'établir un portrait-robot de l'acteur qu'il affectionne ? Une qualité semble constamment présente : une sorte de brûlure intérieure.

LE TRAVAIL PSYCHOLOGIQUE.

Selon Serge Reggiani, Camus, comme Sartre, commence les répétitions par une présentation très détaillée des personnages aux comédiens. Il explique d'où ils viennent, pourquoi il les a choisis. A l'occasion de la mise en scène des *Justes*, il montre des photos de personnes authentiques qui lui ont servi de modèles. Ce travail de documentation est très poussé et se poursuit au cours de nombreuses conversations, souvent autour d'un verre. Pour *Les Possédés*, il a « des notes farcies de références précises, puisées à même le roman de Dostoïevski, ou ses cahiers », écrit Pierre Blanchar, « et le travail considérable — le travail d'archiviste — que ces notes sous-entendaient, avaient uniquement pour objet le confort moral de ses interprètes ». Il distribue des phrases-clés concernant chaque personnage, des boutades souvent, mais qui « donnent instantanément le climat d'une scène que l'on ne trouvait pas » (Maria Casarès). Il a fait la synthèse du personnage et en a distingué parfaitement les caractéristiques essentielles, les lignes de force, assure Michel Bouquet. Donc il s'adresse à l'imagination

(Photo Bernand)

Albert Camus dirigeant une répétition à Angers.

(Photo Bernand)

Albert Camus et les figurants
de *La Dévotion à la Croix.*

(Photo Be

Une répétition de *L'Etat de Siège*
Jean-Louis Barrault, Arthur Honegg
Albert Camus, Madeleine Renaud
Maria Casarès, Pierre Brasseur, Léo

(Photo Lipnitzki)

Jean-Louis Barrault, Arthur Honegger, Albert Camus.

de l'acteur bien plus qu'à sa technique, il est psychanalyste. Pour favoriser la fécondation intérieure, il emploie tous les moyens : Pierre Vaneck raconte qu'au bout d'un certain nombre de répétitions, *Les Possédés* devenaient une pièce trop française, trop logique: un délire était nécessaire; une « soirée de folie » est donc organisée, au cours de laquelle on absorbe de la vodka et on écoute des airs folkloriques. Dès lors, les répétitions qui suivent sont encadrées d'auditions de disques russes. « Camus est plus pychologue qu'architecte », dit Jean-Gillibert.

UNE MISE EN SCÈNE INVISIBLE.

Une fois achevé le stade des lectures, Camus réunit les comédiens sur le plateau : « Bougez comme bon vous semble, asseyez-vous quand vous en éprouverez le besoin, faites ce que le texte vous inspire », dit-il tout d'abord. Que le comédien déverse donc en vrac tout ce qui s'agite en lui; cette générosité première est nécessaire, les interruptions continuelles dans la répétition conduisent vite l'interprête à « fabriquer ». La passion, l'énergie, parfois le cri (Camus l'aime, témoigne Michel Bouquet) doivent figurer dans ce premier brouillon. Et la mise en place se fait peu à peu, sans contrainte. Le comédien choisit ce qui lui convient le mieux. On peut se demander si ce n'est pas parfois au détriment du personnage. « Non, répond Pierre Vaneck, l'acteur bouge bien automatiquement, s'il est le personnage au départ. Il s'agit simplement d'éviter les principales fautes techniques ». La mise en scène d'Albert Camus est inapparente, et pourtant elle est très ferme et réelle, toute interne. Serge Reggiani et Pierre Vaneck s'accordent à dire qu'ils ne se sont aperçus de la transformation que le jour de la générale.

LE DIALOGUE PAR DESSUS LA RAMPE.

« Je n'ai jamais entendu, ni vu Albert Camus donner une intonation, indiquer un geste ou une expression. Il excellait à les provoquer par des explications lumineuses et convaincantes », témoigne Pierre Blanchar. Ce que Camus recherche, au cours des répétitions, c'est une confrontation constante des impressions entre le metteur en scène et les acteurs. Il préconise la discussion, ou plutôt l'échange. Il n'a aucun parti pris, selon Maria Casarès, il n'impose jamais son idée. Il connaît le fonctionnement interne du comédien. Un cri paraît-il mal placé, il change les choses de manière à ce « qu'il vienne tout seul ». L'interprète hésite-t-il entre deux solutions, également maladroites, il le conduit à fusionner et, continue Serge Reggiani, « sa pression est tellement souple que l'interprète a l'impression de trouver lui-même l'idée définitive »,

« LE MOMENT DE LA VÉRITÉ ».

La version que présente l'acteur introduit toujours une certaine « gauchissure » de la réalité. Camus accepte volontiers une grande

« marge de plausibilité », pourvu qu'il y ait un synchronisme entre l'être intime et cette sorte de « personnage-jockey », comme dit Michel Bouquet. Il guette la venue de ce mystère théâtral, écoutons Maria Casarès : « La scène est l'endroit de la vérité. Il y a un moment très curieux, au cours des répétitions : lorsque l'acteur lâche sa brochure, et ne possède pas encore bien son texte. Il doit alors trouver un certain état, non pas artificiel, mais fait d'une émotion véritable — cette émotion est nécessaire pour modeler le personnage devant soi. L'acteur est alors complètement nu, désarmé, bête. Camus avait beaucoup de respect et de tendresse pour lui à ce moment-là ».

LE SPECTACLE.

Pour l'ordonnance du spectacle, Camus s'occupe de tous les détails et la mise en scène des *Possédés*, celle des pièces en plein air demandent un art d'ensemblier. Il n'est que de lire les coupures de presse relatives à ces représentations pour témoigner de la maîtrise du travail, de la clarté scénique des intentions, du plaisir de trouver des solutions théâtrales. Camus surveille le spectacle au-delà de la première; il est toujours présent, « obsédant », dit Pierre Vaneck : « Un jour, alors qu'il était en province, on a pu lire sur le bulletin de régie quelques recommandations (serrer le 4, etc...); il avait feint d'assister à la représentation, il restait toujours en communication ».

Albert Camus aimait le théâtre grec (*Ajax*), le théâtre du Siècle d'Or espagnol (Calderon), le théâtre élizabéthain (*Othello*), il avait le goût d'un « théâtre vaste et éclairé, mouvementé, méditerranéen » (dit Maria Casarès), d'un théâtre épuré, sorte de tragédie moderne (dit Michel Bouquet). Il avait mille projets, le plus immédiat était celui de trouver un théâtre et de constituer une troupe. Comme Bergmann, il aurait eu à sa disposition des comédiens et des personnages: c'était un homme de théâtre complet.

Offrons-lui en hommage le bouquet des mots qui reviennent le plus fréquemment sur les lèvres des acteurs qui ont travaillé avec lui: « honnêteté, virilité, courtoisie, bienveillance, indulgence, tolérance, compréhension, courage, générosité ». Ces mots sont les mêmes que ceux qu'a suscités l'écrivain: l'homme correspond entièrement, fidèlement à son œuvre.

RENÉ FARABET.

Lettres d'Albert CAMUS

à Jean GILLIBERT

présentées par René FARABET

Voici les lettres d'Albert Camus à une jeune homme épris de théâtre. Une amitié constructive naît peu à peu, des projets communs sont ébauchés, mais les circonstances de la vie théâtrale sont capricieuses...

Jean Gillibert est né en 1925. Il est auditeur au Conservatoire d'Art Dramatique en 1943 et termine sa licence de philosophie en 1947. Il préside le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne de 1947 à 1957 (spectacles : Les Perses, Aganemnon, Antigone, Les Choéphores, Amphitryon — et Médée, jouée à l'Athénée, les jours de relâche, en 1952). Albert Camus présente Jean Gillibert à Marcel Herrand, qui l'engage au Festival d'Angers de 1952, puis à Jean-Louis Barrault, dans la troupe duquel il entre en mai 1953 jusqu'en 1956, et de nouveau pour la saison 1959-1960. Avec une troupe qu'il fonde lui-même, Gillibert monte Athalie (1959), Horace (1960). Parallèlement à ces activités théâtrales, il poursuit des études de médecine, puis de psychiatrie et de psychanalyse.

Le contact entre les deux hommes s'était établi à la suite d'une représentation de Médée d'Euripide, à laquelle Albert Camus avait assisté. Il en avait aimé la mise en scène.

N.R.F. 19 juillet 1952.

Merci, mon cher Gillibert, de votre lettre amicale. Je voudrais seulement que vous ne mettiez pas de *Monsieur* entre nous, ni d'embarras. Je ne suis pas tellement plus âgé que vous, nous travaillons aux mêmes choses, et j'ai la plus grande considération pour ce que vous êtes. Parlons donc en camarades.

Je ne saurai pas bien commenter votre lettre. Mon œuvre, si on peut l'appeler ainsi, me paraît toujours à ses débuts. Mais elle est aussi une tension sans cesse croissante et la question ne me paraît plus de savoir si je pourrais jamais m'élever au niveau de mon ambition (au bon sens du mot) artistique. Elle est seulement de savoir si je pourrais rester au niveau de cette tension. C'est pourquoi l'Homme Révolté est pour moi une épreuve. La médiocrité des réponses ne me frappe pas. Il y a longtemps que je sais qu'à notre époque on n'est plus jugé que par ses pairs. Mais la futilité, l'obstination adolescente, le piétinement d'une interminable contestation, traduisent seulement,

de façon un peu caricaturale, la pesanteur à quoi, dans mon livre, j'essaie de faire contrepoids. Créer, aujourd'hui, c'est vivre cramponné à la corde, et les muscles n'ont pas de repos. Et pourtant, nous avons tous besoin d'abandon.

Bien sûr, la Pensée de Midi est une amorce. Pour des hommes que l'histoire, leur réflexion, leur vie même condamnent à une lutte incessante, comment pourraient-ils vivre sans au moins une source inépuisable de beauté ? Nous en sommes tous là. Et l'Europe d'aujourd'hui, ses philosophes besogneux, ses artistes ivres, sa petite race, n'a rien à nous donner. Il faut bien lui rappeler alors qu'une lumière existe, où je suis né, mais qui a traversé des siècles et qui peut encore aujourd'hui nous aider. Mais dans cette lumière ancienne nous devons dresser des œuvres neuves et c'est là l'effort que nous devons tous assurer. Pour moi, j'espère seulement en avoir la force et le talent, mais je n'en puis répondre.

Mais voilà trop de considérations personnelles. Je n'en suis pas coutumier, vous le savez. Simplement, je réponds par la confiance à votre confiance. Il reste que je préférerais vous dire que je suis heureux de vous avoir rencontré. Il y a longtemps que je n'ai pas eu la certitude, devant un être, qu'il était fait pour ce qu'il avait choisi d'être. Je suis tout à fait sûr qu'avec le minimum de chances qu'il faut à toute entreprise, vous créerez le mouvement théâtral dont nous avons besoin, et vous l'illustrerez. J'ai rencontré tant d'amateurs en ce métier que je n'ai pas de mérite à reconnaître ainsi la qualité, et la vraie vocation. Laissez-moi vous dire qu'à partir de là je vous aiderai, autant que je le pourrai.

Bonnes vacances (professionnelles) pour maintenant, bonne chance pour plus tard, mon cher Gillibert. J'ai un remerciement plus difficile à y ajouter. En bon docteur, vous avez deviné une fatigue en moi, et votre lettre essayait aussi de m'aider. Je saurais mal vous dire à quel point j'y ai été sensible. Mais vous trouverez dans ce griffonnage, en même temps que mes très cordiales pensées, les signes de ma gratitude et de ma sympathie.

Albert CAMUS.

●

N.R.F. 28 novembre 1952.

Mon cher Gillibert,

Voici le double de la sorte d'acte de candidature (1) que j'ai envoyé à Bayet (2). Il vaut mieux que vous centralisiez tout. Je pars lundi soir et j'espérais vraiment vous voir à loisir, mais je suis tout à fait dépassé. Pardonnez-moi, et ne doutez pas en tout cas des sentiments solides et affectueux avec lesquels je pense à vous. Si nos projets se réalisent, ce sera pour moi une grande joie de travailler avec vous.

Bonne chance jusqu'à janvier, mon cher Gillibert. Nous fêterons

(1) Albert Camus avait formé le projet de prendre la direction artistique du Théâtre Récamier, avec Jean Gillibert comme assistant. La troupe aurait compris, entre autres : Maria Casarès, Dominique Blanchar, Jean Negroni, Lucienne Bogaert.

(2) Albert Bayet, Président de la Ligue de l'Enseignement.

mon retour (fête pour moi en tout cas) avec le petit noyau du théâtre « Récamier », un soir de détente.

Fidèlement à vous,

Albert CAMUS.

●

N.R.F. Jeudi

Cher Gillibert,

Voilà les 2 complaintes (1) dont je vous ai parlé. En même temps que le roman. A bientôt, sûrement,

votre ami,

Albert CAMUS.

Rendez-moi les complaintes si elles ne conviennent pas.

---

(1) *Mina, la fille nue*, de Henri Reymond, valse-lente, tirée du roman de Jean Duperray : *Harengs frits au sang*.

●

N.R.F.

Cher Gillibert,

Philippe Dauchez, qui devait passer des auditions pour la *Ville* (1) est *très intéressant*. Je le remets entre vos mains.

Je serai demain soir au Marigny — et avec vous.

Albert CAMUS.

---

(1) *La ville dont le Prince est un enfant*. Montherlant tenait à ce que Jean Gillibert jouât le rôle de l'abbé de Pradts. La pièce devait être montée au Théâtre-Français (1953). Le projet n'aboutit pas.

●

N.R.F. 6 octobre 1953.

J'ai écrit à Barrault pour lui dire combien j'avais aimé son spectacle (1). J'espère qu'on aura compris et qu'on n'aura plus l'idée de lui opposer des artistes de patronage. Mais je veux vous dire aussi, et particulièrement, que j'ai été heureux de pouvoir aimer ce que vous avez fait du CC II, pour votre première sortie professionnelle. Vous avez été ému et juste, vous avez le sens du tragique puisque vous y restez sincère. C'est un beau et digne début. Permettez à votre vieil ami d'être parmi les premiers, dans ces commencements, à vous dire les vœux qu'il forme pour votre carrière, au beau sens du mot.

Je vous serre la main, bien amicalement,

Albert CAMUS.

---

(1) *Le Livre de Christophe Colomb*, de Paul Claudel, créé le 21 mai 1953 à Bordeaux, et repris au Théâtre Marigny, à la rentrée. Jean Gillibert y jouait le rôle de Christophe Colomb II.

N.R.F. 8 juin 1954.

Cher Gillibert,

On me dit que vous êtes rentré, reparti, etc... Dans l'incertitude, j'écris chez vous. Oui, il y aurait une belle adaptation de l'*Idiot* à faire, et qui serait centrée autour de Nastasia. A mon avis, vous devriez la faire. Mes *Possédés* sont en panne, avec tout le reste d'ailleurs, et je ne sais quand je me remettrai à écrire. Mais si vous « sentez » l'*Idiot*, allez-y, cela en vaut la peine. La dernière scène est ce que Dostoïevski a écrit de plus grand (1).

J'espère que Limoges (2) ne vous accable pas trop. Je me souviens d'y avoir erré, en 1943, de café en café, entre deux trains, devant des limonades saccharinées. Il faisait chaud, ce devait être l'été. Vous devinez que je ne suis pas amoureux de cette ville.

Il pleut ici. Tous les théâtres du monde s'acheminent vers Paris (3), en ce moment. Grand moment, qui me laisse froid. J'ai vu votre ami Barthes (4). A votre retour, vous pourriez arranger un dîner avec lui. Mais quand revenez-vous ? Je pense à vous avec beaucoup d'amitié.

Albert CAMUS.

(1) De longues conversations avaient eu lieu, au sujet de Dostoïevski. A la suite de cet encouragement, Gillibert écrivit une adaptation de *L'Idiot*.

(2) Gillibert y fait un remplacement de médecin.

(3) Allusion au Premier Festival international d'Art Dramatique, organisé au Théâtre Sarah-Bernhardt.

(4) Roland Barthes, qui avait déjà publié *Le degré zéro de l'écriture* et collaboré à plusieurs revues.

6 janvier 1955.

Cher Gillibert,

Désolé du contretemps. Mais je me terre en ce moment, et dans des lieux bizarres, pour essayer de travailler, de préserver le peu d'énergie dont je dispose. S'il n'est pas trop tard, je certifierai tout ce que vous voudrez. J'ai le désir sincère de vous aider, comme je le puis. Pardonnez-moi de ne pas être en ce moment un ami très présent et ne doutez pas de mon affectueuse pensée.

Albert CAMUS.

Et puis je serai *très content* de monter avec vous Timon d'Athènes. Même si vous me maudissez, harcelez-moi pour que je le traduise.

20 décembre 1955.

J'espère que tout ira bien, mon cher Gillibert. Et ne vous excusez pas. Vous savez que je suis votre fidèle ami.

Albert CAMUS

N.R.F. 10 février 1956.

Cher Gillibert,

Ne vous excusez pas de votre lettre. Je l'ai lue avec amitié, désolé seulement de ne rien pouvoir de profond. Il y a une solitude qu'il faut accepter, contre laquelle j'ai regimbé pendant des années, parce que tout ce qui sépare me fait horreur, contre laquelle je regimbe encore, mais qui est inévitable, à partir d'un certain degré d'exigence. On voudrait être aimé, reconnu, pour ce que l'on est, et par tous. Mais c'est un désir adolescent. Tôt ou tard, il faut vieillir, accepter d'être jugé, ou condamné, et recevoir ce qui est du règne de l'amour (désir, tendresse, amitié, solidarité) comme des dons immérités. La morale n'est d'aucun secours. Seule, la vérité... c'est-à-dire l'effort ininterrompu vers elle, la décision de la dire quand on l'aperçoit, à tous les niveaux, et de la vivre, donne le sens, la direction, de la marche. Mais dans une époque de mauvaise foi, celui qui ne veut pas renoncer à séparer le vrai du faux, est condamné à une certaine sorte d'exil. Il sait du moins que cet exil suppose une réunion, présente et future, la seule valable, que nous avons charge de servir.

Je vous parle de moi, en tout ceci, pour répondre à votre confiance. Mais cela ne résout pas vos problèmes. J'ai confiance cependant en vous, en votre énergie, rare aujourd'hui, et en votre insatisfaction. Les deux vous éviteront les démissions à la mode et les conforts, où meurt ce qui reste d'intelligence chez nous.

Je suis rentré d'Algérie, assez désespéré. Ce qui se passe confirme ma conviction. C'est, pour moi, un malheur personnel. Mais il faut tenir, tout ne peut pas être compromis.

A vous bien amicalement,

Albert CAMUS

Lourmarin, 22 mai 1959.

Cher Gillibert,

Oui, je m'intéresse au festival de Mers el Kebir et je suis enchanté qu'on y joue les Perses (1). L'an prochain, on prévoit un festival Don Juan (Molière, Tirso de Molina, Pouchkine, Lope de Vega, Thomas Corneille et peut-être Mozart — on a donc le choix). Je ne pourrai tout faire, c'est évident. Mais il faudrait discuter de ça. Mes obligations, puis des absences, m'ont empêché de voir votre Athalie (2). Convoquez-moi pour la prochaine représentation et nous bavarderons de tout ça. Au retour d'Oran, faites-moi aussi, si vous le pouvez, la critique *technique* du lieu de l'équipement, et de l'organisation.

Donc à bientôt. Je vous serre la main, bien amicalement,

Albert CAMUS.

(1) *Les Perses*, d'Eschyle joués en tournée par le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne.
(2) *Athalie* avait été jouée au Théâtre Récamier en février-mars 1959.

APPENDICE

LE MALENTENDU

Paris, Théâtre des Mathurins, 19 mai 1944

Maria Casarès *(Martha)*, Hélène Vercors *(Maria)*, Marie Kalff *(la mère)*, Marcel Herrand *(Jan)*, Paul Oettly *(le vieux domestique)*.

Mise en scène de Marcel Herrand.
Décorateur : Dagmar Gérard.

CALIGULA

Paris, Théâtre Hébertot, 25 septembre 1945

Margo Lion *(Caesonia)*, Jacqueline Hébel *(Femme de Mucius)*, Gérard Philipe *(Caligula)*, Georges Vitaly *(Hélicon)*, Michel Bouquet *(Scipion)*, Jean Barrère *(Cherea)*, Georges Saillard *(Senectus)*, Guy Favières *(Mercia)*, Jacques Leduc *(Mucius* et *le troisième poète)*, Fernand Liesse *(Patricius)*, François Darbon *(Metellus* et *le quatrième poète)*, Henri Duval *(Lepidus)*, Norbert Pierlot *(Octavius)*, Jean Oettly *(le premier garde)*, Jean Fonteneau *(le deuxième garde)*, Georges Carmier *(le premier serviteur* et *le premier poète)*, Jean-Claude Orlay *(le deuxième serviteur* et *le deuxième poète)*, Roger Saltel *(le troisième serviteur* et *le cinquième poète)*.

Mise en scène de Paul Oettly
Décor de Louis Miquel.
Costumes de Marie Viton

L'ETAT DE SIEGE

Théâtre Marigny, 27 octobre 1948

Maria Casarès *(Victoria)*, Madeleine Renaud *(la secrétaire de la peste)*, Marie-Hélène Dasté *(la femme du juge)*, Ch. Clouzet *(la fille du juge)*, Simone Valère, Nicole Desailly, Janine Wansar, Eléonore Hirt *(femmes de la cité)*, Jean-Louis Barrault *(Diego)*, Charles Mahieu *(le gouverneur)*, Pierre Brasseur *(Nada)*, Pierre Bertin *(la Peste)*, Régis Outin *(l'alcade)*, A. Medina *(le juge)*, Edmond Beauchamp, Jean Juillard, Gabriel Cattand, Jean-Pierre Granval, Bernard Dhéran *(les hommes de la cité)*, Roland Malcome, William Sabatier, Pierre Sonnier, Jacques Galland *(les gardes)*, Marcel Marceau *(le convoyeur des morts)*.

Mise en scène de Jean-Louis Barrault.
Musique d'Arthur Honneger.
Décor et costumes de Balthus.

LES JUSTES

Paris, Théâtre Hébertot, 14 décembre 1949

Maria Casarès *(Dora)*, Michèle Lahaye *(la grande-duchesse)*, Michel Bouquet *(Stepan)*, Serge Reggiani *(Kaliayev)*, Yves Brainville *(Annenkov)*, Moncorbier *(Foka)*, Paul Oettly *(Skouratov)*, Louis Perdoux *(le gardien)*.

Mise en scène de Paul Oettly.
Décors et costumes de G. de Rosnay.

TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS

LA DEVOTION A LA CROIX

de Calderon

Festival d'Art Dramatique d'Angers, 14 juin 1953.

Maria Casarès *(Julia)*, Charlotte Clasis *(Menga)*, Léone Laisner *(Arminda)*, Serge Reggiani *(Eusebio)*, Jean Marchat *(Curcio)*, Jean Vinci *(Lisardo)*, Charles Nissar *(Alberto)*, Paul Oettly *(Octavio)*, Jean-Pierre Vaguer *(Gil)*, Jean Bolo *(Blas)*, Roger Marino *(Tirso)*, Yves Bernard *(Toribio)*, Bernard Andrieu *(Ricardo)*, Michel Choisy *(Celio)*, Henri Lalanne *(Chilindrina)*.

Mise en scène de Marcel Herrand.
Costumes de Philippe Bonnet.

LES ESPRITS

de Pierre de Larivey.

Festival d'Art Dramatique d'Angers, 16 juin 1953

Maria Casarès *(Féliciane)*, Jacques Amyrian *(Frontin)*, Jean-Pierre Vaguer *(Ruffin)*, Jean Marchat *(M. Josse)*, Paul Oettly *(Séverin)*, Jean Vinci *(Fortuné)*, Charles Nissar *(Hilaire)*, Michel Choisy *(Urbain)*, Jean Bolo *(Gérard)*.

Mise en scène de Marcel Herrand.
Costumes de Philippe Bonnet.

UN CAS INTERESSANT

de Dino Buzzati

Paris, Théâtre La Bruyère, 12 mars 1955

Monique Delaroche *(Gloria)*, Rosine Favey *(Bianca, fille de Corte)*, Jeanne Herviale *(la mère de Corte)*, Virginie Vitry *(Anita, femme de Corte)*, Denise Chauvel *(une femme malade)*, Aminda Montserrat, Rosette Zuchelli *(infirmières)*, Pascale André *(Lucia* et *une infirmière)*, Daniel Ivernel *(Giovanni Corte)*, Pierre Destailles *(le professeur Claretta)*, Gilbert Edard *(Gobbi)*, Louis Falavigna *(Menti)*, Lucien Hubert *(le professeur Schroeder)*, Jean Ozenne *(le docteur Malvezzi)*, Roger Pelletier *(l'homme pâle)*, François Perrot *(le malade du 3e étage)*, Jacques Riberolles *(Mascherini)*, Paul Gay *(le portier* et *le monsieur gros)*, Maurice Garrel *(Spanna, fondé de pouvoir de Corte)*.

Mise en scène de Georges Vitaly.
Décors de Roger Chancel, assisté de Gisèle Tanalias.

REQUIEM POUR UNE NONNE

d'après William Faulkner

Paris, Théâtre des Mathurins, 20 septembre 1956.

Tatiana Moukhine *(Nancy Mannigoe)*, Catherine Sellers *(Temple Stevens)*, Marc Cassot *(Gavin Stevens)*, Michel Auclair *(Gowan Stevens)*, Michel Maurette *(le juge et le gouverneur)*, François Dalon *(Peter)*, Jacques Gripel *(Tubbs)*.

Mise en scène d'Albert Camus.
Décors de Léonor Fini.

LE CHEVALIER D'OLMEDO

de Lope de Vega.

Festival d'Art Dramatique d'Angers, 21 juin 1957.

Dominique Blanchar *(Dona Ines)*, Sylvie *(Fabia)*, Claudine Vattier *(Dona Leonor)*, France Degand *(Ana)*, Michel Herbault *(Don Alonso)*, Jean-Pierre Jorris *(Don Rodrigo)*, Bernard Andrieu *(Don Fernando)*, Jean-Pierre Marielle *(Don Pedro)*, Bertrand Jerôme *(le roi Juan II)*, Jean-Louis Bory *(le connétable)*, Bernard Woringer *(Tello)*, Michel Choisy *(Mendo)*, René Alone *(un paysan)*, Philippe Moreau *(un fantôme)*.

Mise en scène d'Albert Camus.
Costumes de Michel Juncar.

LES POSSEDES

d'après Dostoïevski

Paris, Théâtre Antoine, 29 janvier 1959.

Tania Balachova *(Varvara Petrovna Stavroguine)*, Charlotte Clasis *(Praskovie Drozdov)*, Nadine Basile *(Dacha Chatov)*, Janine Patrick *(Lisa Drozdov)*, Catherine Sellers *(Maria Timopheievna Lebiadkine)*, Nicole Kessel *(Marie Chatov)*, Pierre Blanchar *(Stepan Trophimovitch Verkhovensky)*, Michel Maurette *(Grigoriev, le narrateur)*, Paul Gay *(Lipoutine)*, Jean Martin *(Chigalev)*, Marc Eyraud *(Ivan Chatov)*, Georges Berger *(Virguinsky)*, Georges Sellier *(Gaganov)*, Geo Wallery *(Alexis Egorovitch)*, Pierre Vaneck *(Nicolas Stavroguine)*, Alain Mottet *(Alexis Kirilov)*, André Oumansky *(Maurice Nicolaïevitch)*, Charles Denner *(le capitaine Lebiadkine)*, Michel Bouquet *(Pierre Stepanovitch Verkhovensky)*, Edmond Tamiz *(Fedka)*, François Marié *(le séminariste)*, Jean Muselli *(Liamchine)*, Roger Blin *(l'évêque Tikhon)*.

Mise en scène d'Albert Camus.
Décors et costumes de Mayo.

BIBLIOGRAPHIE ET PHONOGRAPHIE

Nous renvoyons à celles publiées dans les ouvrages de Jean-Claude Brisville (Albert Camus, Paris, Gallimard 1959) et R. de Luppé (Albert Camus, Ed. Universitaires 1958, 5e édit.) et à la Revue d'Histoire du Théâtre, Bibliographie des Arts du Spectacle, Section VI, France (passim et p. 395).

GROUPE DE RECHERCHES SUR LE THÉATRE

Deux rencontres sur le théâtre tragique

(Royaumont, Mai et Décembre 1960)

Il a été rendu compte ici même de la rencontre sur le théâtre tragique organisée en 1959 à Angers par le Groupe de Recherches sur le Théâtre (1). Poursuivant ses travaux sur ce thème, le groupe a organisé cette année une deuxième rencontre qui s'est déroulée à Royaumont du 12 au 17 mai. Elle a permis à des spécialistes du théâtre venus de Grande-Bretagne, d'Italie et des Pays-Bas, d'apporter leur contribution à l'étude du théâtre tragique des différentes époques, et de confronter leurs vues avec celles de leurs collègues français.

Cinq exposés étaient consacrés au théâtre antique, Mme de Romilly traitant des « Ombres sacrées dans le théâtre d'Eschyle », M. Kamerbeek du rapport « Individu et norme » dans le théâtre de Sophocle, M. Delebecque d' « Euripide et l'actualité de son temps », M. Wuilleumier de « La philosophie dans le théâtre de Sénèque », enfin M. Robert des « Exigences du public et des ressorts de la tragédie chez les Grecs ». Dans cet exposé, M. Robert s'attacha à montrer que c'était l'aspect politique des pièces qui passionnait le public, et à établir un rapport entre la tragédie et le développement juridique du V[e] siècle, le problème essentiel de la tragédie n'étant pas, à son avis, le destin, mais l'erreur, problème de juge.

Les exposés sur le théâtre européen des XVI[e] et XVII[e] siècles permirent d'aborder des thèmes essentiels, et des œuvres peu connues comme celles de Federico della Valle, dont la *Judith* fit l'objet d'une étude de M. Renucci, et de Vondel, dont les théories sur la tragédie furent décrites, dans leur évolution, par M. Smit. C'est également le rapport de la théorie et de la pratique qu'examina M. Margueron dans la tragédie italienne du XVI[e] siècle.

M. Aubrun, dans son étude du « déterminisme naturel et de la causalité surnaturelle chez Calderon » devait reposer un problème qui avait été abordé à Angers : celui de la possibilité d'une tragédie chrétienne. Cette question devait revenir souvent dans les débats. Elle fut

(1) 1954-IV, p. 333.

évoquée à propos de Racine par MM. Stewart (Le tragique et le sacré chez Racine) et Scherer (La liberté du personnage racinien). Elle le fut aussi à propos de *Polyeucte*, et les termes de tragique provisoire furent proposés pour désigner un genre de tragédie qui se termine sur une espérance de salut.

Le théâtre français fut également étudié à travers les œuvres de Rotrou par M. Morel, qui étudia « Les criminels de Rotrou en face de leurs actes ». M. Lebègue parla de la grâce et de la liberté dans les tragédies du temps de Louis XIII. Et M. Herland développa l'idée qu'il y a, dans la conduite du héros cornélien, des actes imprévisibles, inexplicables, voulus par l'auteur pour provoquer l'*admiration* du public, qui résultent de rencontres avec des forces mystérieuses « qui font sortir l'homme de son caractère et le jettent à des actes sublimes ou terrifiants ». Thèse qui fut longuement discutée.

Ce groupe de communications était complété par un exposé de M. Leech sur « Le dénouement par le suicide dans la tragédie élisabéthaine et jacobéenne » et une étude de M. Kitto sur « le déclin de la tragédie à Athènes au IV[e] siècle, et en Angleterre au XVII[e] », qui montra la similitude des circonstances qui amenèrent la fin de deux grandes époques du théâtre tragique.

La question de la liberté du personnage tragique avait été abordée à plusieurs reprises, par rapport au destin, ou au plan divin du salut et de la grâce. Il devait être traité aussi par M. Grappin, à propos de Schiller, mais cette fois dans un contexte politique, celui des événements qui troublent l'Europe de ce temps et les problèmes qu'ils posent à la conscience de l'auteur.

Des communications de M. Demange sur Kleist et Büchner, de M. Stegmann sur *Lorenzaccio*, de M. Gravier sur Ibsen et Strindberg, devaient dégager la nature du tragique propre au XIX[e] siècle, et des théories qui guidaient les auteurs dans leur création.

Puis venait un exposé de M. Bourilly sur les poèmes dramatiques de Mickiewicz, Slowacki et Krasinski, polonais exilés qui voulaient apporter un message à leur peuple asservi à la Russie et victime d'une violente répression après l'échec de l'insurrection de 1830.

A propos de Steinbeck, M. Villiers décrivait une tentative intéressante pour créer un nouveau théâtre tragique moderne ayant ses thèmes propres, et utilisant une technique, un langage adaptés à la sensibilité de notre époque.

Enfin M. Roland Caillois examina, selon l'esprit de la philosophie hégélienne, le principe de la personnalité dans la tragédie antique et moderne. Ces deux contributions amorçaient le débat sur le tragique au XX[e] siècle, et préparaient le travail de synthèse inscrits au programme d'une troisième rencontre.

Celle-ci eut lieu également à Royaumont, les 3 et 4 décembre 1960. Des exposés de Mme Colette Audry sur Sartre, de MM. Jacques Madaule et Gérald Antoine sur Claudel, donnèrent lieu à des débats serrés, de même que celui de M. Pfrimmer sur Brecht, d'où il ressortait que la pression des circonstances politiques put amener un homme qui se voulait anti-tragique à créer des œuvres qui côtoient parfois de fort près le tragique.

Une discussion générale sur la nature du tragique, préparée par un rapport de M. Jean Jacquot et introduite par M. Henri Gouhier, se déroula alors : les définitions s'opposèrent aux définitions, mais les éléments d'une synthèse, dont il sera fait état dans les conclusions du volume réunissant les travaux de ces trois rencontres, se dégagèrent progressivement.

Cette séance de clôture fut suivie d'une représentation de *Fin de partie*, de Beckett, par la troupe des Faux-Nez de Lausanne.

MARCEL ODDON.

CONGRÈS

III[e] Congrès international d'Histoire du Théâtre

(Paris 25 Juin - 2 Juillet)

Le III[e] Congrès International d'Histoire du Théâtre, organisé par notre Société avec l'aide du Ministère des Affaires Etrangères et du Ministère d'Etat chargé des Affaires Culturelles aura lieu à Paris, à l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, VI[e], du 25 juin au 2 juillet.

Deux thèmes ont été choisis.

Le merveilleux et les arts du spectacle

Le merveilleux jette une passerelle aux couleurs du prisme entre les aspirations humaines et la réalité objective. Il peuple l'univers de créatures médiatrices et prête un visage effrayant ou aimable à ce qui n'a pas de visage, pour qu'on le vénère, qu'on le redoute ou qu'on se le rende propice. De la croyance au jeu tous les degrés d'adhésion au merveilleux sont possibles. Il est à la source de l'art le plus naïf comme le plus raffiné. Pain quotidien de l'enfance des individus et des peuples, il s'épanouit dans le folklore, aux siècles de foi, il déploie ses légendes à l'ombre des grandes religions. Il a fait le délice des princes et dans leurs parcs et châteaux l'aventure, la mythologie, la féerie ont trouvé tout l'espace de rêve qui leur était nécessaire. Mais dans l'œuvre des grands poètes il devient la transposition d'une vérité profonde et l'instrument d'un message sur le sens de la vie.

Jusqu'à présent on s'est contenté le plus souvent de l'étudier à travers la littérature. Mais il intervient d'une façon privilégiée dans les arts du spectacle, qu'il s'agisse de leur manifestation populaire, comme les marionnettes, le cirque et les tréteaux de la foire, ou du théâtre dramatique, de l'opéra et du ballet. Ceux-ci n'ont cessé d'avoir recours à lui, tant pour le *choix des thèmes* que pour les *moyens d'expression* (poésie, musique, danse, décor, lumière, machines).

Il y aurait donc intérêt à examiner par quels moyens artistiques et techniques ce goût du merveilleux a pu se satisfaire en divers lieux et dans diverses formes.

Il importerait également d'étudier la signification humaine de cet emploi du merveilleux, selon qu'il répond à un besoin profond de l'âme populaire, qu'il sert de divertissement ou d'évasion à une société « sophistiquée », ou qu'il devient la substance de la plus haute poésie de théâtre.

Président de section : Prof. Dr. Heinz KINDERMANN, Wien I, Hofburg, Batthyanystiege, Autriche.

L'influence de la musique et de la danse sur la mise en scène théâtrale et l'art du comédien du XVIII^e siècle à nos jours

Dans nombre de pays et particulièrement au cours de ces deux derniers siècles l'on a pu constater l'influence croissante des arts de la musique et de la danse sur les recherches menées en vue d'un enrichissement et d'un renouvellement des arts et techniques de la représentation des œuvres dramatiques.

En présentant des exemples précis, en les confrontant, en les discutant, les historiens du théâtre contribueraient utilement à orienter et à nourrir le travail du théoricien, du poète dramatique, du metteur en scène et du comédien en quête d'un style accordé aux aspirations, besoins, possibilités et contraintes de notre époque.

Président de section : Léon MOUSSINAC, c/o Société d'Histoire du Théâtre, 98, bd. Kellermann, Paris-13^e, France.

●

Les propositions de communications doivent être adressées aux présidents de section.

●

Pour les inscriptions au Congrès et tous renseignements, prière d'écrire à la Société d'Histoire du Théâtre, 53, rue St-Dominique, Paris-7^e, ou de téléphoner au Secrétariat: GOB. 46-55.

V^e Congrès international des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle

(Paris, 23-24-25 Juin 1961)

Le V^e Congrès International des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle, organisé par la Section française des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacles de l'Association des Bibliothécaires français, aura lieu à Paris, à l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, les 23, 24 et 25 juin 1951.

Les travaux seront répartis en deux sections :

Section I :

Les communications porteront sur l'un des thèmes suivants :

1) Documents devant être conservés par les Musées de Théâtre, compte tenu des moyens techniques modernes : enregistrements sur magnétophone, films, télévision.

2) Les problèmes de la documentation cinématographique.

3) Fichiers géographiques par nationalités des documents de théâtre.

4) Les affiches relevant des différents domaines des arts du spectacle. Catalogage et fichier matière.

5) Problèmes posés par le catalogage des dessins anonymes d'intérêt théâtral.

6) Valeur documentaire des diapositives de décors et de costumes.

Section II :

Cette Section II groupera les communications proposées sur un sujet librement choisi par les participants et accepté par le Comité d'organisation.

Pour tous renseignements concernant l'inscription à ce Congrès, prière d'écrire à la Section française des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacles de l'A.B.F., 1, rue de Sully, Paris-7^e (ARChives 16-49).

Colloque sur le lieu théâtral dans la société moderne

(Royaumont, 19-22 Juin)

Du 19 au 22 juin se tiendra à l'Abbaye de Royaumont un important colloque consacré au « Lieu théâtral dans la société moderne ».

Il réunira des responsables de la construction et de l'équipement des théâtres (architectes, scénographes, acousticiens, éclairagistes, spécialistes des matériaux), des créateurs du spectacle dramatique (auteurs, metteurs en scène, décorateurs), des historiens d'art, d'architecture et de théâtre, des esthéticiens, des sociologues.

Son but est de poser le problème de l'architecture théâtrale à la lumière des projets et des réalisations les plus récents, et de l'analyser dans son ensemble en le reliant au public, à la dramaturgie, et aux techniques scéniques. C'est dire que le théâtre sera considéré à la fois comme lieu public et lieu de représentation et que l'accent sera porté sur le caractère fonctionnel de ses structures.

Il donnera lieu à une large confrontation, à laquelle participeront des spécialistes français et étrangers.

Les sujets des communications et les noms de leurs auteurs seront ultérieurement précisés. Mais il est dès maintenant possible d'indiquer que les principales questions envisagées seront les suivantes: théâtre et public; architecture et dramaturgie; le théâtre comme instrument; le rapport salle-scène et les diverses solutions envisagées (du théâtre fixe au théâtre adaptable); théâtre populaire et théâtre de masse; le théâtre ambulant; l'architecture théâtrale et le plein-air; l'équipement scénique (machinerie, éclairage, acoustique). Les communications feront l'objet d'une publication.

Ce colloque est organisé par « Maison du Théâtre », avec le concours du « Groupe de Recherches sur le Théâtre » et du « Groupe Littérature et Théâtre du Cercle Culturel de Royaumont ».

N'oubliez pas d'adresser votre

COTISATION 1961

à M. le Trésorier de la Société d'Histoire du Théâtre
55, rue St-Dominique, Paris-7e

C. C. P. Paris 1699-87

Membre Adhérent	**18 NF**
Membre Fondateur.....	**25 NF**
Membre Bienfaiteur	**45 NF**

Les membres étrangers voudront bien joindre 2 NF pour frais de port

Livres et Revues

Brésil

J. GALANTE DE SOUSA. — **O teatro no Brasil,** 2 vol. in-4°, le premier de 457 p., le second de 581 p. Ministério de Educaçao e Cultura. Instituto National do Livro, Rio de Janeiro, 1960.

Ces deux épais volumes, publiés sous le patronage et avec la subvention du Ministère de l'Éducation et Culture du gouvernement brésilien, viennent combler une lacune. En effet, aucun travail d'ensemble n'a encore été rédigé sur l'histoire du théâtre au Brésil, du moins aucun travail sérieux et véritablement scientifique.

Le premier volume de M. Galante de Sousa est consacré, sous forme de bibliographie, à l'évolution du théâtre au Brésil, de la découverte au tout début du XVI[e] siècle à l'époque contemporaine. La première période (XVI[e]) est celle du théâtre des missionnaires jésuites qui accompagnèrent les « découvreurs » portugais, théâtre de catéchèse, destiné aux indigènes païens qu'il fallait amener à la foi des vainqueurs; il emprunte tout naturellement la langue des indigènes que les missionnaires s'étaient très vite assimilée par devoir d'état. Ce n'est guère qu'au XVIII[e] siècle qu'un théâtre profane, plus ou moins régulier (théâtre d'amateurs) s'organise sur les divers points du vaste territoire de la colonie portugaise, bien loin d'être entièrement découvert; il demande son répertoire aux auteurs portugais de la métropole, lesquels ne sont souvent, eux-mêmes, que des traducteurs d'œuvres étrangères, et particulièrement françaises. Avec l'arrivée en sa colonie de Dom Joao VI, régent du Portugal, chassé de ses états par les armées de Napoléon I[er] en 1808, et surtout avec l'Indépendance en 1820, le véritable théâtre brésilien commence à se répandre dans les principaux centres de civilisation, Bahia de Tous les Saints, Pernambouc, Rio de Janeiro, devenu capitale du nouvel Empire. C'est avec le Romantisme (vers 1840), qui s'inspire presque uniquement des modes françaises, que s'épanouit le théâtre national. Sous l'impulsion des souverains, Dom Pedro I et Dom Pedro II, les salles destinées aux représentations se multiplient, les auteurs s'efforcent à une certaine originalité, les comédiens se groupent en compagnies plus ou moins durables. Des troupes étrangères, françaises (comédie, opérettes), italiennes (opéras), ordinairement de qualité médiocre, commencent à « faire » le Brésil. La critique, même contestable, impose son autorité dans les journaux et les revues. La censure intervient, politique ou morale.

L'auteur indique, avec toute la précision que lui permettent les documents qui ont échappé à la destruction (incendies, négligence, fourmis ravageuses, etc...) les salles de théâtre, leur organisation intérieure, les troupes de comédiens professionnelles et d'amateurs, les décors, les costumes, la législation théâtrale, etc...

Le second volume renferme, par ordre alphabétique, la liste déjà longue des auteurs dramatiques et de leurs œuvres.

GEORGES RAEDERS.

France

Gaston BATY et René CHAVANCE. — **Histoire des marionnettes,** Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? ». Paris, 1959.

Le titre de ce petit livre promet plus qu'il ne tient, et c'est bien regrettable; car après tant d'ouvrages consacrés à l'histoire des marionnettes où les auteurs se bornaient généralement à reprendre page par page l'étude désormais centenaire de Charles Magnin pour aboutir à un résultat plus que discutable, on pouvait espérer que Gaston Baty et René Chavance sauraient renouveler le sujet, auraient corrigé les erreurs de leurs devanciers et auraient su mettre à profit les travaux des historiens du théâtre et les apports de l'ethnologie et de l'archéologie. Il faut avouer notre déconvenue. Cette histoire des marionnettes ne s'occupe guère que de l'Europe depuis le Moyen Age et la Renaissance, ce qui n'est pas extrêmement original et reste, malgré quelques précisions utiles apportées sur nombre de points jusqu'ici trop brièvement traités, d'un intérêt plutôt restreint. Beaucoup de lecteurs y découvriront certainement un aspect du théâtre qu'ils ignoraient; mais il est à craindre que l'importance démesurée accordée aux marionnettes européennes des temps modernes par rapport au reste ne leur donne de la réalité une idée très inexacte. Car c'est le reste qui méritait surtout d'être étudié, c'est-à-dire l'origine de cette forme de théâtre, son aspect durant l'Antiquité et l'exceptionnel développement qu'elle a connu dans les pays orientaux. Si ces questions sont abordées, elles le sont malheureusement très vite, comme pour s'en débarrasser, alors qu'elles sont la clé de tous les problèmes posés par les poupées, et surtout, elles le sont de travers, ce qui est plus grave.

Gaston Baty et M. René Chavance s'excusent en commençant d'avoir été gênés dans leur travail par un manque très fréquent de documents; mais c'est une mauvaise excuse, car les documents existent, et même s'ils sont parfois peu nombreux ou peu explicites, tels qu'ils se présentent, ils suffisent largement à une étude de ce genre. Il est probablement plus exact de dire que les auteurs n'ont pas poussé assez loin leurs investigations. On leur reprochera aussi d'avoir accepté n'importe quel document sans chercher à en discuter la source ou le bien-fondé.

Quelle preuve, par exemple, a-t-on que la petite barque de bois et d'ivoire trouvée en 1904 dans un tombeau égyptien par Gayet provienne d'un théâtre de marionnettes ? Les fils qu'on y a retrouvés attachés ? L'argument est court. Gayet qui l'exhuma en 1904 à Antinoé était d'ailleurs un spécialiste de l'art copte et non un égyptologue à proprement parler. Ne prétendait-il pas aussi avoir ramené au jour la momie de Thaïs ? La sûreté de son jugement n'est pas toujours évidente. C'est donc bien s'aventurer que de voir dans cette barque rituelle un véritable petit théâtre dont « le spectacle naïf qui s'y représentait perpétuait des liturgies plusieurs fois millénaires ». A la date attribuée à cette trouvaille d'ailleurs (II[e] siècle de notre ère), les Grecs avaient dû depuis longtemps introduire en Egypte leurs propres marionnettes qui n'avaient rien à voir avec cet objet. Pas plus qu'elles n'avaient quelque chose à voir avec les statues animées d'Osiris, d'Apollon ou de Jupiter que les femmes ou les prêtres faisaient mouvoir avec des ficelles au cours de certaines cérémonies sacrées. Tous les arguments que depuis Magnin on tire de cette statuaire plus ou moins mécanique pour prouver qu'elle est à l'origine des marionnettes ne méritent même pas d'être discutés.

Les marionnettes sont un second aspect du théâtre; leur histoire

appartient à l'histoire du théâtre; leur origine se confond avec celle de l'acteur. L'oublier, c'est s'exposer à commettre toutes les erreurs et à forger des théories sans fondements.

L'ethnologie nous apprend que les marionnettes apparaissent dans les sociétés de structure archaïque aux côtés du masque qu'elles reproduisent en réduction et dont elles possèdent toutes les fonctions. Symboles comme lui, elles sont, à un même degré que lui, des instruments de participation, des fétiches si on veut, destinés à attirer sur eux, pour les forcer à y résider par la seule vertu de leur apparence, les esprits des ancêtres et ceux des forces naturelles. Le masque et la marionnette, ce sont des intermédiaires entre le groupe et certaines puissances redoutables dont il se sent entouré et qu'il veut se rendre bénéfiques. Les marionnettes les plus primitives qu'on connaisse sont de petits masques fixés à un manche (ancienne Nigéria britannique) ou qu'on enfile au bout des doigts comme des onglets (Alaska) et qu'on fait se mouvoir. Aussi, les mythes, dont le rappel est destiné à attirer sur le groupe la protection des dieux ou des ancêtres dont ils retracent les hauts faits, peuvent-ils, quand ils prennent l'aspect d'une action figurée et que le récit s'y élève au niveau du drame, être indifféremment interprétés par des danseurs masqués ou par des poupées. Il en est ainsi par exemple (ou il en était encore ainsi récemment) chez les Indiens Hopi de l'Arizona lors des cérémonies secrètes qui marquent le retour de la lune de mars et la germination du maïs; chez les tribus Malekula et Mallicolo des Nouvelles-Hébrides au cours de leurs rites d'initiation et chez plusieurs peuplades établies sur les rives du Niger.

Rien n'interdit de généraliser ce phénomène et de supposer qu'il en fut, entre autres, de même en Grèce dans l'Antiquité. Le théâtre comique, sous sa forme la plus rudimentaire, la plus grossière, y est né des fêtes de printemps célébrées dans les campagnes sous les auspices de Dionysos et de quelques divinités agraires pour aider à la fécondité de la terre, comme cela se pratique aujourd'hui encore dans certaines régions de Thrace et de Macédoine. C'était comme on le sait, l'occasion de bouffonneries obscènes; la sexualité tenait naturellement un grand rôle dans ces rites; ceux qui y prenaient part s'affublaient de membres postiches et démesurés. Rien n'indique que des marionnettes aient joué un rôle quelconque dans ces manifestations; mais c'est pourtant là, à n'en pas douter, qu'il faut aller chercher l'origine du Karagheuz turc dont les facéties brûlantes et le sexe dressé proviennent en ligne directe des mimes byzantins qui, eux-mêmes, n'étaient que les descendants des mimes hellénistiques, successeurs des antiques phlyakes et de leurs précurseurs, les bouffons des campagnes helléniques.

C'est un fait que l'assimilation du masque et de la marionnette a duré et a survécu à la dégradation du sens du sacré. La marionnette est restée le double du masque quand le théâtre, religieux puis profane, s'est dégagé de ce qui n'était d'abord qu'une technique de participation. Interchangeables, on les voit de nos jours encore côte à côte dans les jeux dramatiques funéraires célébrés à Bali, à Java et à Sumatra. Partout, le théâtre de poupées naît et se développe dans le cadre même du théâtre masqué, qu'il ne fait que répéter à une échelle plus restreinte. Aux Indes, en Chine, au Japon, le répertoire des marionnettes et des acteurs, comme leur aspect extérieur, se confond. N'en est-il pas de même en occident avec la commedia dell' arte, phénomène dramatique dont témoignent à la fois le castelet et la scène ? Il y a tout lieu de supposer que les anciens mimes grecs, les vieux phlyakes et peut-être même les bouffons campagnards des temps archaïques, ont eu aussi leurs répondants aux marionnettes. Les poupées et leurs spectacles que Platon et l'invalide de Lysias allaient regarder sur l'agora

d'Athènes ne devaient guère différer des spectacles et des personnages des tréteaux dont les peintres de vases nous ont conservé le souvenir. Il n'y a aucun doute que Karagheuz, sous un nom et un habit empruntés, est, par delà les siècles et la chute de Byzance, le dernier témoin de ces antiques marionnettes grecques.

Parce qu'ils ont omis, au départ de leur ouvrage, de définir clairement et exactement les marionnettes, MM. Baty et Chavance se sont condamnés non seulement à commettre des erreurs grossières, mais aussi à passer à côté de la vérité sans la voir. S'ils n'avaient pas perdu de vue que la marionnette est d'abord une expression du phénomène dramatique, il est probable qu'ils ne se seraient pas fourvoyés dans l'étrange monde des statues animées; il est probable aussi qu'ils auraient fait une part plus large aux poupées de l'Asie et enfin qu'ils n'auraient pas passé sous silence les théâtres d'ombres comme ils l'ont fait.

La marionnette, ai-je dit, est un masque diminutif. Cette affirmation mériterait de longs développements qu'il n'y a pas lieu d'entreprendre ici. Il faut pourtant noter quelques points qui ont leur importance; ils concernent l'acteur. Le masque est une sorte de vêtement, d'identité seconde dont celui-ci se recouvre pour réaliser intérieurement et extérieurement l'union avec son modèle. La marionnette, au contraire, dissocie l'acteur de son modèle, comme si, avec elle, le paradoxe du comédien atteignait son achèvement. Le masque provoque la métamorphose de celui qui le porte; avec la marionnette, le personnage évoqué semble vivre d'une vie autonome. Elle est, comme l'a dit Claudel, à propos des poupées d'Osaka, un masque intégral. Au Japon, les montreurs qui la tiennent enfilent d'étranges vêtements noirs et des cagoules qui leur ôtent toute personnalité, toute apparence humaine; ce sont des fantômes des ombres, des corps déshumanisés dont l'âme paraît s'être communiquée par métempsychose à un autre être. Transfusion, dédoublement. L'acteur « se distancie » de son personnage, et celui-ci n'est finalement plus qu'une expression abstraite de la réalité, un symbole, un signe. « Cache-toi derrière toi », disait François Fratellini à son frère. Le mot peut s'appliquer au phénomène dramatique représenté par la marionnette. Au suprême degré, et plus encore que le masque qu'elle prolonge, elle détruit l'acteur, le supprime.

Voilà pourquoi le théâtre oriental lui a fait une place de choix alors qu'elle n'est le plus souvent en Europe qu'une dégradation du théâtre, un jeu populaire ou un amusement pour les enfants. Le théâtre européen est réaliste, malgré ses nécessaires conventions; l'acteur y cherche toujours à se confondre avec le personnage qu'il représente; l'illusion qu'il veut procurer tente de forcer la crédibilité du spectateur. Aussi a-t-il rapidement rejeté le masque, qui n'était d'ailleurs pour lui qu'un moyen; sa fonction n'était que spectaculaire. L'impression que procure une marionnette est sans commune mesure avec celle qu'on éprouve à la vue d'un acteur de chair. Elle est même devenue pour nous une caricature humaine et le mot a pris un sens péjoratif. Quand il parlait, M. Teste, dit Valéry, « ne levait jamais un bras ni un doigt: il avait tué la marionnette ».

A l'opposé, pour l'Asie, le théâtre est symbole, l'expression illusoire d'un monde illusoire. Là-bas, l'acteur porte tout son effort à faire oublier sa réalité, à se nier. De là, pour y parvenir, l'emploi constant qu'il fait du masque ou de ses substituts : les maquillages bariolés et les laques; de là encore, sa gesticulation précise qui est par elle-même un langage sans rapport avec son apparence immédiate. La marionnette est son idéal; il l'imite sans jamais l'égaler. Elle est la reine du théâtre. C'est pour elle que Tchikamatsou (et non Toikamatsou, page 24) écrivait son théâtre kabouki.

Les théâtres d'ombres s'inscrivent naturellement dans cette concep-

tion dramatique qu'ils conduisent jusqu'à ses extrêmes conséquences. Plates et découpées, les poupées qu'on montre derrière l'écran translucide sont toujours des marionnettes; la technique seule de cette forme de spectacle a amené la transformation de leur aspect; mais on ne voit pas pourquoi on établirait une distinction entre les théâtres de marionnettes et les théâtres d'ombres. Ceux-ci continuent ceux-là, en en expaspérant le symbolisme. Avec eux, l'illusion est totale. De l'acteur masqué à la poupée, de la poupée à l'ombre, la transition se fait sans heurts : il s'agit toujours d'exprimer la dématérialisation de l'univers, de réduire la réalité au néant. Lorsque les marionnettes dessinent leurs jeux d'ombres sur la toile huilée, elles deviennent des images impalpables, des fantasmagories qui semblent naître du rêve. Que la lumière qui les projette s'éteigne, et il ne reste plus rien que la nuit. Les Arabes appellent les théâtres d'ombres *haial*, c'est-à-dire illusion. On peut voir dans le spectacle de marionnettes décrit par Platon dans le mythe de la Caverne une forme primitive de ces théâtres que la Grèce a peut-être connus. La signification du mythe platonicien rappelle en tout cas tout ce que les poètes ou penseurs orientaux ont écrit à propos des poupées.

DANIEL BERNET.

Italie

Italo SICILIANO. — **Teatro francese,** Milan,Nuova Accademia editrice, 3 vol. in-8°, pl. en noir et en coul.

Le panorama du théâtre français qui précède cette anthologie en trois volumes est déjà en soi, indépendamment même du critère de choix des textes, une œuvre complète où la course forcément rapide n'en laisse pas moins entrevoir les profondeurs, où le regard, bien loin de toute rigide prévision dogmatique en matière d'art, ne perd de vue aucune possibilité, sonde volontiers les cheminements souterrains de la pensée à travers les divers contacts de l'histoire, et dégage cependant avec aisance les lignes maîtresses. Que ce soit dans les difficiles détours des actions et réactions réciproques entre le théâtre profane et la représentation sacrée, ou bien sous le lourd amoncellement d'une production populaire qui laissait pousser, quelquefois, des rejetons dignes de survivre, ou encore pour retrouver les germes ensevelis et toujours prêts à éclore sur la souche de l'antiquité latine, nous sommes conduits, portés sans effort mais cependant avec le plaisir de déchiffrer le sens de contrastes ou de synthèses. On poursuit sous la direction d'un guide qui considérera tour à tour l'œuvre théâtrale dans ses rapports avec le public, la société, la philosophie de l'époque, suivant que telle ou telle de ses composantes sera plus importante pour l'éclairage de la pièce; et l'on se trouve successivement contemporains de mondes divers en pénétrant, cependant, les incommunicables psychologies individuelles fortement dégagées: tourment et optimisme constitutionnel chez Corneille, scepticisme, art en quelque sorte à l'état pur chez Molière, fatalité et pessimisme essentiel chez Racine. Puis on explore des courants diffus pour trouver déjà, dans le dix-huitième siècle certains prodromes d'un romantisme où l'événement d'histoire théâtrale que fut la bataille d'Hernani reprend une juste dimension; et une lumière particulièrement heureuse est jetée sur nos contemporains, si difficiles à juger par manque de recul, sur l'amer et sarcastique théâtre d'Anouilh par exemple, ou sur la philosophie sartrienne en ses incarnations scéniques. La vue synthétique du début se développe, selon les cas, dans des introductions précédant chaque

œuvre importante ou groupe d'œuvres; lesquelles, choisies avec ampleur et impartialité, sont traduites par divers écrivains sous un clair revêtement typographique. Une courte bibliographie des travaux critiques les plus notables oriente, pour chaque auteur, vers un approfondissement ultérieur de son étude.

SUZANNE THERAULT et GINETTE GIRARD.

Musique et Danse

Claude ROSTAND. — **La Musique allemande**, Paris 1960, Pres. univ. « Que sais-je ? », N° 394, 128 p.

On saura gré à Claude Rostand de ne pas avoir, une fois de plus, recommencé une étude chronologique des grands compositeurs allemands et d'avoir, de préférence, mis l'accent sur « l'Histoire des idées de la musique des Allemagnes ».

Sous cet angle cette étude est passionnante.

On y relève en outre des formules qui font images, telles : « Avec Beethoven ce n'est plus la musique qui parle à un homme, mais un homme qui parle par la musique ». « A la base de l'art wagnérien, il semble qu'il y ait plus d'idées que de musique... la musique n'était qu'un piège » (et seule la musique est restée...). « Un anarchiste chauvin », le définit-il plus loin. « Brahms est avant tout celui qui aura donné une musique instrumentale au romantisme allemand », etc...

On pourrait multiplier ces citations. Le mieux, c'est de lire ce livre qui, d'un bout à l'autre, est écrit sous le double signe de l'intelligence et de la compétence.

Marcel SCHNEIDER. — **Wagner**, Paris 1960, Edit. du Seuil. « Solfèges N° 17 », 192 p., nomb. illust.

Encore un Wagner! peut-on s'écrier. Mais un Wagner pas comme les autres, car cette étude est celle d'un poète-musicien sur un musicien poète.

En effet Marcel Schneider, se substituant à son modèle, imagine de lui une sorte d'auto-introspection mystico-philosophique. Et le plus étonnant c'est que cette auto-introspection porte la marque de la vraisemblance...

Il va de soi que pour déguster ce livre il faut connaître la vie de Wagner et être familiarisé avec son œuvre. Il n'empêche que Schneider brosse du déroulement de la Tétralogie (par exemple) un tableau qui apparaît plus clair que celui de Wagner lui-même. Joli tour de force, n'est-il pas vrai ?

Subissant l'envoûtement de ce génie qui, selon Schneider, « emporte notre adhésion par l'usure », il le considère — reprenant son sang-froid — comme un médiocre poète qui écrit un allemand de marécage (Nietzche) et un musicien incapable de « rivaliser avec un musicien-né tel Mozart ».

« Wagner est-il un jongleur ? », se demande Schneider. Et de répondre : « Sa supériorité est dans l'alliance et la fusion de la poésie et de la musique ». Pour le démontrer hautement Wagner n'a-t-il pas justement inventé le drame lyrique ?

Le livre est enrichi d'une iconographie soignée composée de documents peu connus.

Histoire de la musique. Ouvrage collectif publié sous la direction de Roland Manuel· Tome I, Des Origines à J.S. Bach. Col. « la Pléïade », 2.240 p., nomb. ex. music. Gallimard edt. Paris, 1960.

Un maître ouvrage pour les professionnels et aussi pour les amateurs. La somme, en 1960, de toutes les connaissances recueillies sur la musique, des origines jusqu'à la mort de Bach (1750).

En voici la table des matières : *Eléments et genèses - La musique dans la civilisation non-européenne - La musique dans l'ancien Orient - La musique dans l'Antiquité classique - La musique dans le monde musulman - La musique dans le monde chrétien - La musique au moyen-âge, Renaissance, Réforme, Contre-Réforme - L'ère du style concertant* (Italie, France, Espagne, Pays-Bas, Angleterre, Allemagne) - *J. S. Bach.*

Un tel ouvrage est certes à lire, de bout en bout, avec profit, mais il est encore plus fait pour être consulté sur un sujet ou un autre, consulté avec d'autant plus de facilité qu'il comporte un index « des tableaux chronologiques », « un glossaire des termes techniques », « une liste des noms », « une liste des œuvres » et « une table analytique ».

Remercions donc Roland Manuel d'avoir, grâce à une équipe de collaborateurs spécialistes de tout premier ordre, su mener à bien ce prestigieux travail.

Emile VUILLERMOZ. - **Gabriel Fauré.** Flammarion édit., 206 p., 1960.

Avec ce *Gabriel Fauré*, le grand Emile Vuillermoz nous a livré son testament de critique.

Vuillermoz appartenait à la lignée des Diderot, Baudelaire, Anatole France... en ce sens qu'il savait merveilleusement enrober la précision dans l'image. A chaque pas « il fait mouche ». Et cette critique qui se montrait « impressionniste » s'imposait par une sorte de logique interne, appuyée de connaissances techniques sans failles. Ajoutez à cela une langue extrêmement riche, l'emploi d'un vocabulaire exact et vous comprendrez le vide irréparable qu'a laissé, dans un domaine un peu galvaudé, cette disparition...

Après avoir, dans la première partie, tracé la vie du compositeur où l'homme Fauré apparaît — sous des abords nonchalants — aussi bon, désintéressé que courageux, dans la seconde partie Vuillermoz nous donne la clef qui ouvre sur les jardins secrets de l'art fauréen. Pour les plus avertis de cet art, il y a, en ces pages, un inestimable enrichissement.

Cette étude comporte en outre une préface de Bernard Gavoty qui, en huit pages, brosse de l'illustre critique Vuillermoz un magistral portrait.

Claude ROSTAND. — **Liszt.** Edit. du Seuil, col. « Solfèges » N° 15, 192 p., nomb. illust., Paris 1960.

Le *Liszt* de Claude Rostand prend, en N° 15, place dans la remarquable collection « Solfèges » qui poursuit son but on ne peut plus louable, de consacrer des biographies vivantes, selon l'optique du siècle, aux grands musiciens morts. Cet ouvrage est digne de ses prédécesseurs. Deux parties : la première parcourt, année par année, la vie de Liszt de sa naissance (1811) à sa mort (1886). Grâce à cette chronologie continue on suit l'évolution du génie du compositeur en même temps que les épisodes marquants de sa vie publique et intime. Du

même coup le portrait psychologique du personnage prend un intense relief. La seconde partie est plus spécialement consacrée à l'analyse des œuvres. Là Claude Rostand opère un choix judicieux et se penche sur un nombre limité d'œuvres caractéristiques (de piano, d'orchestre, de musique pure...) qui servent de références aux autres. Enfin, dans les abondants écrits de Liszt, l'auteur reproduit ceux qui peuvent le mieux éclairer la conception esthétique du compositeur-virtuose. C'est là un précieux travail de synthèse qui ne peut manquer d'intéresser aussi bien le musicographe que l'amateur. L'iconographie réunie est, comme il est désormais de tradition dans cette collection, de tout premier plan.

Michel R. HOFMANN. — **Tchaïkovski.** Paris, Le Seuil, édt. 1959, coll. « Solfèges », 192 p., nomb. illust.

Pour le vol. 11 de la collection, R. Hoffmann a opéré une refonte complète de son Tchaïkowski paru en 1947 aux éditions du Chêne. Mieux équilibré que le précédent ouvrage du fait que l'anecdotique s'y trouve réduit à l'essentiel, Hoffmann trace un portrait vivant de ce « faux Russe » dont le talent classique, formé à l'Allemande, s'est trouve un peu effacé par le turbulent « groupe des cinq ».

Tchaïkowski a laissé une œuvre considérable dans laquelle l'élégant voisine avec le vulgaire, le dramatique avec l'insouciant. Sa gloire aujourd'hui mondiale il la doit, en majeure partie, à ses grandes partitions de ballets (*Lac des cygnes, Belle au bois, Casse-noisette*) au répertoire de toutes les Compagnies chorégraphiques, à la fameuse « pathétique » et aux concerti, laissant un peu injustement dans l'ombre ces deux ouvrages lyriques qui ont pour noms *Eugène Onéguine* et *La Dame de Pique.*

Iconographie de tout premier ordre tant par la variété que par l'originalité du choix.

Luis CAMPODONICO. — **Falla.** Paris. Le Seuil edt., coll. « Solfèges », 1959, 192 p., nomb. illustrations.

Cette biographie, sur une des plus grands musiciens contemporains, comble une lacune. Et nous remercions les éditions du Seuil d'avoir consacré à Falla le « ° 13 de la collection « Solfèges ». Toutefois si la richesse et l'originalité de l'iconographie tient la promesse des ouvrages précédents, nous ne saurions en dire autant du texte de Campodonico. Certes notre biographe connaît son sujet et il nous livre sur la personnalité du compositeur nombre de traits saisissants; il sait en outre fort bien situer son apport à l'évolution de la musique de notre temps et sur la manière dont il a su « transcender » le folklore d'Espagne, mais, pour le lecteur non spécialisé, pour celui qui veut se familiariser avec l'œuvre plutôt que d'en disséquer la teneur, ce lecteur restera sur sa faim, car il ne trouvera aucune étude analytique des sommets de cet art, pas plus de *La Vie brève* que de *L'Amour sorcier*, du *Tricorne*, des *Tréteaux de Maître Pierre* que des œuvres symphoniques telles les *Nuits dans les jardins d'Espagne*, du *Concerto*, etc... En ce sens Campodonico a fait plus œuvre de musicologue que de « haut vulgarisateur », s'écartant à nos yeux du but poursuivi jusqu'alors par les auteurs de cette remarquable collection.

André BOLL.

Bibliographie

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques.
b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.)

VI. BIOGRAPHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE.

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre scolaire et universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) Genres,
b) Personnages
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABRÉVIATIONS [1]

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
* **A.P.** — Arbeitsgemeinchaft für das Puppenspiel.
* **A.S.** — Avant-Scène [Paris].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo].
* **B.** — Bref [Paris].
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
B.V. — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.P.C.** — Cahiers Paul Claudel [Paris].
* **C.R.** — Cahiers Raciniens [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Drama [Londres].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.C.** — Etudes Classiques [Namur].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
Hbl. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
H.R. — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam]
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.** — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
K.K.K. — Kroniek van Kunst en Kultuur [Amsterdam].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Modern Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R. Th.** — Recherches théâtrales.
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Bd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

• **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
Sh.Q. — Shakespeare Quarterly [New-York].
Su. S. — Snomen Sosialidemokratii [Helsinki].
S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].
• **T.** — Teatr [Varsovie]
• **Te.** — Teatrul [Bucarest].
• **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
• **T.D.R.** — The Tulane Drama Review.
• **T.H.** — Théâtre en Hongrie [Bu- [Budapest].
• **T.M.** — Théâtre dans le monde [Bruxelles].
• **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].
• **Th. P.** — Théâtre en Pologne [Varsovie].
• **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
• **Tp.** — Teatp [Moscou].
• **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
• **T.R.V.** — Théâtre-Rendez-vous [Paris],
• **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
• **T.Z.** — Theater der Zeit [Berlin].
U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].
Vbl. — Vasabladet [Vasa].
V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].
Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose Marie Moudouès *avec la collaboration de :* Nina Gourfinkel, René Thomas Coèle *(France)*. Eduardo Dughera *(Rép. Argentine)*. Bartolomé Olsina *(Espagne)*, L. F. Rebello *(Portugal)* et *les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle :* Margaret von Frenckell *(Finlande)*, D. Diederichsen *(Allemagne)*.

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1375. *Dictionnaire des personnages.* Paris, Laffont-Bompiani, 1960, 21 × 27, 776 p., 1.000 ill.

1376. BUNCH (A.). — *Playsbills and programmes in Guidhall Library.* **T.N.**, XIV, N° 2 (1760 à 1924).

1377. CARPENTER Jr (C. A.), COOK (E.).— *Addenda to Tennessee Williams : A selected bibliography.* Modern Drama, II, N° 3.

1378. FARLEY (E.), CARLSON (M.). — *G. B. Shaw : a selected bibliography* (1945-1953), Ibid., II N°s 2 et 3.

1379. SHEAR (B.) PRATER (E.).— *Christopher Fry : a bibliography.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

1380. THIERRY (Jean-Jacques). — *Dictionnaire des auteurs de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1960.

II

CATALOGUES

1381. *Exposition du Théâtre Soviétique* 1917-1958. Moscou, Art, 1958.

1382. *Indice iconográfico de la Sección Museo e Biblioteca del Teatro.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], I, N° 2.

1383. *Katalog der Bühnenbilden in der Kunstbibliothek zu Berlin.* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, H. 17, 1960.

1384. *Mises en scène de Shakespeare et des élisabéthains en France, d'Antoine à nos jours.* Présentation de Jean Jacquot, Paris, Institut Pédagogique National, 40 p. ill.

Catalogue de l'exposition organisée à l'I.P.N. (mai-sept. 1960) par les Etudes Anglaises et le Groupe de Recherches sur le Théâtre.

1385. BERCKENHAGEN (E.). — *Die Bühnenbildenwürfe der Kunstbibliothek zu Berlin.* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, H. 17, 1960.

1386. BOISANGER (Cl. de). — *La Bibliothèque de la Comédie-Française.* **OSU T.C.B.**, N° 7, 1960.

1387. CHEVALLEY (Sylvie). — *The library of the Comédie-Française.* Ibid.

1388. PHILLAUBAUM (G.). — *Acquisitions from the Archives de la Comédie-Française.* Ibid.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

1389. *Qu'est-ce qu'un « dramaturge »?* Entretien avec Joachim Tenschert' propos recueillis par Emile Copfermann. **T.P.**, N° 38, 1960.

1390. *Metodologia della ricerca teatrale nei diversi paesi*, in Atti del II° Congresso internazionale di Storia del Teatro. Roma, a cura del Centro Italiano di Ricerche Teatrali, De Luca edit. 1960.

Relazioni di : H. Kindermann, R. Heikkila, H. Knudsen, F.K. Kumbatovic, A. Veinstein, G. Wickham, G. Pacuvio, H. Deleanu, A.M. Nagler, C.F. Engelstad, J. Pokorny.

1391. *On the psychology of acting.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

G. Freud : *Psychopathic characters on the stage.* G. Fenichel : *On acting.* E. Bergler : *On acting and stage fright.*

1392. ABUSCH (A.). — *Sozialistische Gemeinschaftsarbeit und kunstlerische Qualität.* **T.Z.**, 1960, N° 4.

1393. AKAKIA-VIALA. — *Dramaturgie électronique.* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

1394. ALEXIDZE. — *L'art éventuellement vivant.* **Tp.**, 1959, N° 10.

1395. APOLLONIO (Umbro). — *Teatro e forme nuove.* **B.V.**, N° 38, 1960.

1396. BANDINELLI (R. B.). — *Retorica antichità.* Quaderni del teatro popolare italiano, N° 2, 1960.

1397. BAYER (R.). — *Structure du drame.* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

1398. BOREV (Georges). — *Le Comique.* Moscou, Art, 1957.

1399. BRECHT (Bertolt). — *Etendue et diversité du style réaliste.* La Comédie de Saint-Etienne, Notes 1, 1959-60.

1400. BRUSTEIN (R.). — *The memory of heroism.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

1401. BUERO VALLEJO (Antonio). — *A Tragédia.* « Cultura e Arte » [numéro consacré au Théâtre Espagnol Contemporain], Porto, 22-3-1960.

1402. FREIRE (T. J.). — *La esencia de lo tragico.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], II, N° 5.

1403. GROFF (E.). — *Point of view in modern drama.* Modern Drama, II, N° 3.

1404. ISOU (Isidore). — *Le théâtre créateur et les imitateurs du passé.* Poésie Nouvelle, N° 11, 1960.

1405. MAVROCORDATA. — *La dialectique critique de Dryden dans l'essai sur la poésie dramatique.* Revue de la Méditerranée. N°s 92-93, 1959.

1406. MADE (H. D.). — *Aus Theorie und Praxis des Theater.* **T.Z.**, 1960, N° 3.

1407. MAGLI (Adriano). — *Teatro e psicologia. Frenesia delle immagini.* **S.**, N° 167, 1960.

1408. MARCABRU (Pierre). — *Face au cinéma, le théâtre ne peut être que poétique ou épique.* **A.**, N° 764, 1960.

1409. MEYER (H.). — *Schillers philosophische Rhetorik.* Euphorion, LIII, N° 2.

1410. MOLINARI (Cesare). — *Osservazioni sui manifesti del teatro futurista.* **B.V.**, N°s 36-37, 1960, ill.

1411. NOGUEIRA (Goulart). — *Teatro de desagregação da linguagem.* « Tempo Presente », N° 3 [Lisboa], juillet 1959.

1412. NORRISH (P. J.). — *Drama of the group.* Cambridge Univ. Press, 1958, IX-171 p.

1413. PELLIZZI (C.). - *Alcuni temi di sociologia al teatro drammatico.* Lo Spettacolo [Roma], janv.-mars 1959.

1414. PISCHNER (H.). — *Die Perspektiven unserer Theaterkunst.* **T.Z.**, 1960, N° 3.

1415. REBELLO (Luiz Francisco). — *Raizes do anti-teatro.* Gazeta Musical e de Todas as Artes, N° 97 [Lisboa], avril 1959.

1416. ROHRMOSER (G.). — *Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel.* Euphorion, LIII, N° 2.

1417. SARTRE (Jean-Paul). — *Conférence sur le Théâtre.* Premières Mondiales, 1960, N° 9.

Texte d'une conférence donnée à la Sorbonne le 29 mars 1960.

1418. SCAPARRO (M.). — *Il teatro futurista, oggi.* Ora Zero, II, N° 6.

1419. SCHONEMANN (H.). — *Viele wissen mehr als einer.* **T.Z.**, 1960, N° 3.

1420. SCHUHL (P. M.). — *Théâtre intérieur.* Revue d'Esthétique, 1960, 1.

1421. SOURIAU (E.). — *Paysages shakespeariens et paysages raciniens.* Ibid.

1422. VELEKHOVA (Nina). — *En quête d'un style moderne.* **Tp.**, 1959, N° 8.

1423. VILLIERS (André). — *D'une distance à l'autre.* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le Public

1424. *Testi e documenti sul teatro popolare in Europa e in America.* Quaderni del teatro popolare italiano, N° 2, 1960.

France, Allemagne, U.R.S.S., Espagne, U.S.A., Angleterre, Extrême-Orient.

1425. *Les spectateurs juges de leur théâtre.* Bref, N° 36, 1960.

Le public et le T.N.P.

1426. *Visites* [de Jean Vilar] *aux Associations Culturelles.* Ibid.

1427. ABIRACHED (R.). — *Problèmes du théâtre populaire.* Etudes, 1959, N° 12.

1428. ARMSTRONG (W. A.). — *The audience of the elizabethan private theater.* The Review of English Studies, X, N° 39.

1429. BARGAGELATA (H. H.). — *El teatro popular.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], I, N° 2.

1430. BERNARDELLI (F.). — *Ma il pubblico si comporta bene.* **I.D.**, N° 283, 1960.

1431. FELSENSTEIN (W.). — *A propos d'un théâtre universel.* Premières Mondiales, 1960, N° 10.

1432. HEINZ (W.). — *Parteilichkeit in der Menschendarstellung.* **T.Z.**, 1960, N° 3.

1433. MIERENDORFF (Marta). — *Lebt das Theater?* Berlin, Institut für Kunstsoziologie, 1960, 62 p.

1434. PRINCIVALLE (C. M.). — *La claque.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], I, N° 4.

1435. SEMPRUN (Carlos). — *Pourquoi s'ennuie-t-on au théâtre?* Théâtre de demain, N° 11, 1960.

1436. WALLIS (A.). — *L'enquête théâtrale* [auprès du public]. **Th. P.**, 1960, N°s 1-2.

1437. WILEY (W. L.). — *The early public theatre in France.* Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1960, 326 p., bibl., index, ill.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

1438. *Le Théâtre à l'étranger.* Vol. I. *Le théâtre des démocraties populaires* (Allemagne : Brecht. Chine, Tchécoslovaquie, Hongrie, Bulgarie, Pologne, Roumanie), Moscou, Art, 1958.

ALLEMAGNE

1439. *Entretien avec Helena Weigel et ses camarades : Le Berliner Ensemble, un vrai travail... ensemble.* **L.F.**, N° 828, 1960.

1440. FRENZEL (H. A.). — *Brandenburg-Preussische Schlosstheater.* Berlin, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd 59, 1959, 268 p., ill., bibl., index.

1441. FUCHS (George). — *Revolution in the theatre : conclusions concerning the Munich Artists' Theatre,* condensed and adapted from the german by Constance Connor KUHN, Cornell Univ. Press, Oxford Univ. Press.

AMERIQUE LATINE

1442. GALLICCHIO (D.). — *La Comedia Nacional antes de su nacimiento.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], I, N° 3.

1443. GRAVINA (A.). — *Las epocas heroicas y el futuro de los teatros independientes.* Ibid., II, N° 5.

1444. ILARIA (Juan). — *El teatro negro.* Ibid., I, N° 2.

1445. RELA (Walter). — *Celebraciones teatrales y fiestas en el Paraguay colonial. Esquema historico-bibliografico.* Revista Ibero-americana de Literatura [Montevideo], I, N° 1.

1446. SILVA VALDES (F.). — *Teatro nacional. Teatro universal.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], I, N° 2.

BELGIQUE

1447. HAULOT (Arthur). — *La tradition populaire et le spectacle.* (Belgique). **T.M.**, Vol. IX, N° 1.

La Procession des Pénitents, les Gilles, le Saint-Sang, les Crèches, etc...

1448. SECCHI TARUGI (G.). — *Il teatro popolare del Bruscello.* Il Veltro. déc. 1959 [Roma].

1449. SION (Georges). — *La Belgique ou le Radar théâtral.* **T.M.**, Vol. IX, N° 1.

Les Compagnies belges de langue française.

1450. STERCKX (P.). — *Renouveau du théâtre flamand.* Ibid.

1451. TEIRLINCK (Herman). — *Du Théâtre National aux Théâtres Nationau* Ibid.

ESPAGNE

1452. AUZ (Victor). — *Os novos autores espanhois.* Cultura e Arte [Porto], 12-4-1960.

1453. QUINTO (José Maria de). — *Os teatros de câmara.* Ibid., 26-4-1960.

1454. REBELLO (Luiz Francisco). — *Panorama do Teatro Espanhol Contemporâneo : I) Da Geração de 98 à Guerra Civil ; II) Os ultimos vinte anos ; III) Cronologia.* Ibid. 22-3, 12 e 26-4-1960.

ETATS-UNIS

1455. HIGHLANDER (J. L.). — *America's first art Theatre : The New Theatre of Chicago.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 4.

1456. Mc CARTHY (M.). — *Sights and spectacles.* London, Heinemann, 1959, 228 p.

FINLANDE

1457. HAMBERG (Lars). — *Hostens finska pjäser.* [Les pièces de la saison d'automne en langue finnoise]. **N.A.**, 1960, N°s 1-2.

1458. HOLM (Ingvar). — *Tva veckor teater i Helsingfors.* [Deux semaines de théâtre à Helsingfors]. **H. Bl.**, 1959, N° 343.

1459. MUSTELIN (Lars). — *Teater för 600 miljoner mark i nytt Abocentrum.* [Un théâtre pour 600 millions de marks finnois dans un nouveau centre dans la ville de Abo]. **N.P.**, 1960, N° 35.

La reconstruction du théâtre municipal détruit par un incendie.

FRANCE

1460. *Les théâtres privés sont-ils appelés à disparaître ?* **T.R.V.**, 1960, N° 9.

1461. *Gros plan sur le Théâtre des Nations,* enquête réalisée par Daniel BERNET. **A.**, N° 770, 1960.

1462. *Le concours des Jeunes Compagnies* 1960 *au Théâtre de l'Alliance Française.* **T.P.**, N° 39, 1960.

1463. *Reybaz à Tourcoing* [Centre Dramatique du Nord]. **T.P.**, N° 37, 1960.

1464. *Une nouvelle étape* [La Comédie de l'Ouest]. **C.D.O.**, N° 37, 1960.

1465. *Petit dictionnaire du C.D.E.* Bref, N° 36, 1960.

Centre dramatique de l'Est.

1466. ANTOINE (André). — *Meine Erinnerungen an das Théâtre Libre.* Mit einem Nachwort von Hugo FETTING. Berlin, Henschelverlag, 1960, 312 p.

1467. BAELDE (Georges). — *C'est dans les festivals de province que naît le Théâtre de demain.* **L.F.**, N° 839, 1960.

1468. *La Comédie-Française* 1680-1960. Paris, O. Perrin édit., 1960, plaq. in-4°, en partie extraite de Médecine de France.

Maurice ESCANDE : *La Comédie-Française*, Olivier PERRIN : *la Comédie-Française*, Sylvie CHEVALLEY : *Le Musée de la Comédie-Française. Lettres et autographes de Comédiens Français.*

1469. JAUBERT (J. C.). — *Crise à la Comédie-Française.* Pensée Française, 1960, N° 4.

1470. VERDOT (Guy). — *Les projets de Maurice Escande* [pour la Comédie-Française]. **F.L.**, N° 734, 1960.

1471. HANSTRATE (Gaston). — *Les premiers pas du « Centre Dramatique du Nord ».* Théâtre de demain, N° 11, 1960.

1472. JOLLY (Marc). — *Le Centre Dramatique du Nord.* **L.F.**, N° 822, 1960.

1473. HERBERT (Georges), FRANCK (Pierre). — *Pourquoi nous avons repris le Théâtre de l'Œuvre.* Théâtre de demain, N° 11, 1960.

1474. LAROCHE (L.). — *Le Théâtre à Mâcon aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.* Annales de l'Académie de Mâcon, 3^e^ série, T. XLIII, Mâcon, Protat Frères, 1956-1957, 80, pp. 58-66.

1475. MORVAN-LEBESQUE. — *La grande aventure des Centres Dramatiques.* **A.S.**, N° 204.

1476. FABBRI (J.). — *Un refuge de calme rustique* [Le Vieux Colombier] Théâtre de demain, N° 11, 1960.

1477. WAKHEVITCH (G.). — *Souvenirs, amitié et reconnaissance.* Ibid.

Les débuts du Rideau gris au Vieux Colombier. La démolition de la scène pour Jean-Baptiste, le Mal Aimé *de* ROUSSIN.

1478. SERRIERES (M. T.). — *Avignon : qu'est-ce que c'est ?* Bref, N° 38, 1960.

Extraits de « Le T.N.P. et nous ». Paris, édit. J. Certi, 1960.

1479. VILAR (Jean). — *Plein air*, propos recueillis par Denis BABLET. **T.R.V.** 1960, N° 9.

1480. — *Le T.N.P. Récamier continue.* **T.P.**, N° 37, 1960.

1481. TONEL (Luc). — *L'avenir du Théâtre populaire régional.* Notre Flandre [Lille], VII, 3 et 4 (1959).

1482. TRENARD (L.). — *Le Théâtre lyonnais sous le Consulat et l'Empire.* Cahiers d'histoire des Universités de Clermont, Lyon, Grenoble, III-2, 1958.

GRANDE-BRETAGNE

1483. BLIGH (N. M.). — *The Royal Kent Theatre, Kensington.* **T.N.**, Vol. XIII, N° 4.

1484. LUNARI (G.). — *L'Old Vic di Londra.* Bologna, Cappelli, 1959, in-16, 140 p.

1485. MORLEY (M.). — *More about the Royal Kent Theatre.* **T.N.**, XIV, N° 2.

1486. NASH (G. W.). — *An early London playbill* (1718). Ibid.

1487. ROSENFELD (S.). — *Report on two Georgian Theatres.* Ibid., N° 3.

Richmond Theatre. Stockton-on-Tees Theatre.

1488. — *The theatre of the London Fairs in the 18th century.* London, Cambridge University Press, 1960, 194 p., ill., bibl., index.

1489. WHITWORTH (R.). — *Do we need a National Theatre ?* **D.**, autumn 1959.

HONGRIE

1490. *Magyar Színházmüvészet* 1949-1959. Budapest, 1960, in-4°, 220 p., ill- 10 *ans de théâtre en Hongrie.*

1491. KAROLY (Szakats). — *A Magyar Szinikritikatiz Eve (Fövárosi Lapok)* 1949-1959. Budapest, 1959, Szinháztudományi intézet, Országos Szinhaztörténeti Múzeum.

1492. LAJOS (Koch). — *A Budapesti Operaház Müsora*, 1884-1959. Budapest, 1959, Ibid.

ITALIE

1493. *Une visite au « San Ferdinando », le « Théâtre d'Eduardo ».* [De Filippo] in Prog. de l'Italie, Théâtre des Nations, 1960.

1494. *Un piccolo teatro romano : Il Pirandello.* Ora Zero, II, N° 1.

1495. BERARDI (M. R.). — *Bragaglia e i neo-avanguardisti del teatro.* Ora Zero, II, N° 1, suivi de *Il Teatro di esperimenti* 1929, *cartellone del Teatro degli Independenti.*

1496. CAMILLERI (A.). — *I teatri stabili in Italia* (1898-1918). Bologna, Cappelli, 1959, in-6, 127 p.

1497. CANDONI (L.). — *Premesse per un nuovo teatro.* [Italie], Ora Zero, II, N° 1.

1498. DAMERINI (G.). — *Il teatro del Risorgimento italiano.* **I.D.**, N° 283, 1960.

1499. DESSI (G.), CALLEGARI (G. P.), MAURI (F.), NICOLAI (A.), LEVI (P.), ZOCARO (E.). — *Dove va il teatro italiano oggi ?* Film critica, sept. 1959.

1500. FINI (L.). — *Ferrieri e il Teatro del Convegno.* **I.D.**, N° 280, 1960.

1501. GASSMAN (V.). — *Messa a punto degli strumenti.* **S.**, N° 166, 1960 *Recherche d'un style propre au T.P.I.*

1502. LUONGO (G.). — *Anton Giulio Bragaglia e il Teatro Popolare italiano.* Arcoscenico, 30 mai 1959.

1503. SAMMARTANO (N.). — *Gli spettacoli classici in Italia.* Dionisio, janv. avril 1959.

1504. STACCHINI (G.). — *I reprobi del teatro italiano.* Arcoscenico, 30 mai 1959.

IRLANDE

1505. FITZ-SIMON (C.). — *The Theater in Dublin.* Modern Drama, II, N° 3.

POLOGNE

1506. *L'album du Théâtre Dramatique* [Varsovie]. **Th. P.**, 1960, N° 6.

1507. *Chroniques des premières théâtrales* 18-11-59 *au* 13-12-59. Ibid., 1959 N° 16.

1508. *Chroniques des premières théâtrales* 16-12-59 *au* 31-1-60. Ibid., 1960, N°s 1-2.

1509. *Chronique des premières théâtrales* (mai 1960). Ibid., N° 6.

1510. *Chronique des premières théâtrales* (1-15 juin 1960). Ibid., N°s 7-8.

1511. CZERMINSKI (A.). — *Sous le signe des festivals du Théâtre en Pologne* Ibid.

1512. PASTUSZKO (J. Z.). — *Le théâtre polonais au cours de la saison théâtrale* 1958-59. Ibid., N°s 1-2.

1513. SOKOLOWSKI (J.). — *Le répertoire des théâtres polonais dans les années* 1944-1959. Ibid., N°s 7-8.

1514. WIRTH (A.). — *Le Théâtre.* **Eu.**, N°s 375-376, 1960.

PORTUGAL

1515. ANDRADE (João Pedro de). *Meio-século de dramaturgia nos palcos portugueses.* « Estrada Larga », 1 vol. de 477-43 p., Porto, 1959.

1516. CORREIA-ALVES. — *Teatros Experimentais.* Ibid.

1517. REBELLO (Luiz Francisco). — *50 anos de teoria e prática do Teatro em Portugal.* Ibid.

ROUMANIE

1518. BARBUTA (M.). — *Quelques considérations sur le répertoire théâtral de l'Ecole Philarmonique de Bucarest* (1833-1837). Studii si Cercetari de Istoria Artei, 1958, N° 2.

1519. COSTA FORU (A.). — *Spectacles et divertissements des cours princières et seigneuriales de l'époque féodale roumaine.* Ibid.

SUISSE

1520. BABLET (Denis). — *Naissance d'un théâtre populaire. Le théâtre populaire romand* (T.P.R.). **T.P.**, N° 37, 1960.

1521. STADLER (E.). — *Das Berufstheater in der deutschen Schweiz.* Bern, 1959, in-4°.

YOUGOSLAVIE

1522. *Le Théâtre Yougoslave* (histoire et géographie). **T.R.V.** 1960, N°s 10-11.

U.R.S.S.

1523. *Le Théâtre et la vie.* Moscou, 1957.

Les théâtres de Léningrad, plus libres et plus variés qu'à Moscou.

1524. ALIEVA (A.). — *La dramaturgie russe sur la scène de l'Azerbeidjan.* Bakou ,1958.

1525. KOMISSARJEVSKI (V.). — *Les théâtres de Moscou.* Moscou. Edit. en langues étrangères, 1959, in-4°, 220 p., nomb. ill.

1526. OUVAROVA (G.). — *Le théâtre dramatique uzbek. Historique.* Moscou, Art, 1959.

b) architecture, aménagement, équipement

1527. *Teatri romani in Africa.* **I.D.A.**, VII, N° 2.

1528. BABLET (Denis). — *Le Théâtre ambulant.* **T.R.V.**, 1960, N° 12.

Le Théâtre de Bosson, la Comédie de Saint-Etienne, le Teatro Popolare de Gassmann.

1529. BAGENAL (H.). — *New Theatre problems and The Guidhall School.* **T.N.**, Vol. XIV, N° 1.

1530. GARCIA ESTEBAN (E.). — *Algunos aspectos del planteamiento y construcción de teatros en la actualidad.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], I, N° 3.

1531. HODGE (C. W.). — *Bacon's wooden O.* **D.**, Spring 1960.

1532. ROULET (Alfred). — *New-York construit enfin un Opéra à sa mesure.* **T.G.**, 11 mars 1960.

c) La représentation, mise en scène, décoration éclairage, distribution, etc...

1533. *Intervista di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani sulla messinscena dell Orestiade di Eschilo nel teatro greco di Siracusa.* **I.D.A.**, VII, N° 2 et Teatro Popolare Italiano I, N° 6.

1534. « *L'Orestea* » *di Eschilo al teatro greco di Siracusa.* Ibid., VII, N° 1.

1535. *Une mise en scène, qu'est-ce que c'est ?* **T.P.**, N° 39, 1960.

1536. *Dans quel style monter Tchékhov ?* **T.M.**, Vol. IX, N° 2.

Réponses de René Allio, Boris Babotchkine, Jean-Louis Barrault, Saulo Benavente, Nisson Chifrine, Orazio Costa, Giovangigli, John Fernald, Mario Ferrero, Noris Houghton, Karolos Koun, Lars-Levi Laest dius, Otto Niedermoser, Josefina Sanchez Pedreno, Rafael Richart, David Ross, Peter Scharoff, Milenko Serban, Zenobiusz Strzelecki, Josef Svobo da, Alexandre Vassiliev, Alberto Gonzalez Vergel, Jean Vilar, Nicolas Wijnberg.

1537. ADELSPERGER (W.). — *Aspects of staging in Adelgitha.* **OSU T.C.B.**, N° 7, 1960.

1538. ALKAZI (E.). — *Strindberg's « Lady July » notes for a prospective production.* **T.U.B.**, Vol. VII, N° 8.

1539. ANTONETTI (Charles). — *Notas sobre la puesta en escena.* Trad. de Luis Echavarri, éd. Editorial Universitaria de Buenos-Aires, Buenos-Aires, 1960.

1540. APPEN (Karl von). — *Travail du décorateur au Berliner Ensemble.* **T.R.V.**, N° 8, 1960.

1541. A. S.— *Notes de travail pour le tableau N° 1* [De La bonne âme de Se-Tchouan]. Bref, N° 40, 1960.

1542. BABLET (Denis). — *Le Théâtre des Nations et les techniques.* **T.R.V.**, 1960, N°s 10-11.

1543. — *La lumière au Théâtre.* **T.P.**, N° 38, 1960.

1544. — *Le terme « décor de théâtre » est périmé.* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

1545. BLATCHLEY (John). — *Comment ne pas jouer Shakespeare ?* **T.R.V.**, N° 8, 1960.

1546. BONNAT (Yves). — *L'éclairage des spectacles de plein air.* **T.M.**, Vol. IX, N° 2.

1547. CATHELIN (Jean). — *Dix questions pour comprendre la mise en scène d'Antoine à Brecht.* **A.**, N° 757, 1960.

1548. FARRAH (Abd El Kader). — *Notes Techniques* [Le Cercle de Craie Caucasien]. La Comédie de Saint-Etienne, Notes, I, 1959-60.

1549. FERRIGNI (Mario). — *Virgilio Talli il primo grande « regista » italiano.* **I.D.**, N° 279, 1959.

1550. FRETTE (G.). — *Scenografie scaligere.* **S.**, N° 166, 1960.

1551. J. D. — *« Le Cercle de Craie Caucasien » : la mise en scène.* La Comédie de Saint-Etienne, Notes, I, 1959-60.

1552. GASSMAN (Vittorio). — *Lo spettacolo del T.P.I. : Appunti alla Regia (Orestiade).* Quaderni del teatro popolare italiano, N° 2, 1960.

1553. HAZLETT (W.). — *Edmund Kean's Richard III.* **T.U.B.**, Vol. VII, N° 6.

1554. LUCIGNANI (L.), THOMSON (G.). — *Corrispondenza.* [A propos de 'Orestie représentée au T.P.I.]. Quaderni del teatro popolare italiano, N° 2, 1960.

1555. MARKOV (Pavel). — *Sur l'évolution de l'interprétation de Tchékhov en U.R.S.S.* **T.M.**, Vol. IX, N° 2.

1556. MASSON (André). — *Notes de travail pour « Tête d'Or ».* Les Lettres Nouvelles, N° 28, 1959.

1557. OTTO (Teo). — *Lo spettacolo del T.P.I. : Appunti alle scene (Orestiade).* Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 2, 1960.

1558. PHILLABAUM (C.). — *A box set for Moliere's Don Juan.* **OSU T.C.B.** N° 7, 1960.

1559. PRINCIVALLE (C. M.). — *La luz en el teatro.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], I, N° 2.

1560. PROTAZANOV (Jacques). — *La voie d'un metteur en scène.* Moscou, Art, 1957.

1561. REINKING (K. F.). — *Vitalità e inventiva degli scenografi tedeschi.* **S.**, N° 162, 1959, ill.

1562. REDONDO JUNIOR. — *A Encenação e a Maioridade do Teatro.* Porto, 1959, 40 p.

1563. ROBERTSON (R.). — *Producing playreadings.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 1.

1564. ROSEN (Cl. E.). — *L'éclairage et le réalisme théâtral.* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

1565. ROSENFELD (S.). — *An Ipswich Theatre book.* **T.N.**, Vol. XIII, N° 4.
Sur Interesting matter relating to scenery, decoration etc..., of the Theatre Royal, Tacket Street, *de* H.R. Eyre.

1566. SAWYER (P.). — *Processions and coronations on the London stage,* 1727-1761, **T.N.**, Vol. XIV, N° 1.

1567. STANISLAVSKY (C.). — *Recitazione e regia.* Quaderni del teatro popolare italiano, N° 2, 1960.

1568. THAYER (D. L.). — *Notes on lighting design for the elizabethan stage.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 3.

1569. TOVSTONOGOV (G.). — *La mise en scène et l'actualité.* **Tp.**, 1959, N° 5.

1570. VAN TIEGHEM (Philippe). — *Technique du Théâtre.* Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je? N° 859, in-16, 120 p.

1571. ZIS. — *Stanislavski résume Prokopenko. La première mise en scène du « Bal Masqué » de Lermontov.* **Tp.**, 1959, N° 10.

1572. ZORZI (Ludovico). — *Teatro e scenografie dell' epoca di Eschilo.* Quaderni del teatro popolare italiano, N° 2, 1960.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

1573. CHANCEREL (Léon). — *Le masque et le jeu masqué.* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

1574. RESPI (Matelde). — *I costumi di Corrado Cagli per il « Macbeth » di Ersnt Bloch.* **S.**, N° 166, 1960.

e) Direction et administration

1575. *La stagione teatrale* 1958-59 *in cifre ufficiali.* [Italie]. **I.D.**, N^{os} 275-276, 1959.

1576. *Enquête sur les prix des places et taxes.* Premières mondiales, 1960, N° 8.
Argentine, Pologne, Tchécoslovaquie, Grèce.

1577. *L'organisation du théâtre dramatique aux Pays-Bas.* **T.R.V.**, 1960, N^{os} 10-11.

1578. ARMSTRONG (W. A.). — *The 19th century « matinée ».* **T.N.**, Vol. XIV, N° 2.

1579. BERNET (D.). — *Portrait robot de l'administrateur de la Comédie-Française en douze maximes.* **A.**, N° 757, 1960.

1580. CZERMINSKI (A.).— *Les théâtres polonais en chiffres* [nombre de théâtres, de représentations, de spectateurs]. **Th.P.**, 1960, N^{os} 1-2.

1581. HODGE (F.). — *The director as critic.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 4.

1582. KERN (R. C.). — *Documents relating to company management* 1705-1711. **T.N.**, XIV, N° 2.

1583. *Comment naît une pièce. Benoît-Léon Deutsch, Jacques Hébertot.* **N.L.**, N° 1705, 1960. Enquête de Michel PERRIN.

1584. *Comment naît une pièce : Simone Berriau, Jean Vilar, les producteurs.* Ibid., N° 1708, 1960.

1585. ZIROLLO (H.). — *La necesidad de profesionalizarse.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], II, N° 5.

f) Législation

1586. CHIARA (G. de).— *A meta' cammino sulla via della « legge »* [Italie]. **S.**, N° 168, 1960.

1587. SIEVERS (W. D.). — *The susidized Theatre of West Germany.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 1.

1588. TRABRUCCO (C.). — *La legge sul teatro.* **I.D.**, N° 280, 1960.

V

LE COMÉDIEN

1589. *L'acteur aux Pays-Bas.* **T.R.V.**, 1960, N^{os} 10-11.

1590. *L'acteur de théâtre à la télévision.* Le Technicien du Film, N° 53, 1959.

1591. *Gli scrittori e il teatro.* **S.**, N° 166, 1960.
Rencontre Paolo MILANO *- Comédiens du* T.P.I.

1592. *Venticique anni dell' Accademia Nazionale di Arte Drammatica.* **I.D.**, N° 283, 1960.

1593. *VI^e Congresso Internazionale delle scuole di cinema e televisione : L'attore dal teatro al cinema e alla televisione.* Roma, Ed. di Bianco e Nero, 1959, in-8°, 183 p.

1594. ANTONINI (G.). — *Scuola del teatro di Mosca.* **B.V.**, N° 34.

1595. BRECHT (Bertolt). — *Participation et distanciation.* **T.R.V.**, N° 8, 1960.

1596. CLURMAN (H.). — *Actors. The image of their era.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

1597. ESCUDER (E.). — *Alcance y valor de la educacion de la voz.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], II, N° 5.

1598. FARABET (René). — *Le jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel*, préface de J.-L. Barrault. Portrait de Claudel. Lettres Modernes, Coll. Théâtre, N° 2, 1960, 14 × 19, 176 p.

1599. GIOVETTI (A. Carlo). — *L'attore.* Firenze, Vallecchi, 1959, in-16, 230 p.

1600. GORTCHAKOV (N.).— *Stanislavski parle du travail du metteur en scène avec l'acteur.* Moscou, Sté Théâtrale Panrusse, 1958.

1601. GUALCO (Luis). — *La Escuela Municipal de Arte Dramatico.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], I, N° 3.

1602. JOSEPH (B.). — *The tragic actor.* New-York, Theatre Arts books, 1959, XV-415 p., ill.

1603. LANE (Y.). — *The psychology of the actor.* London, 1959, 108 p.

1604. MARSILLACH (Adolfo). — *O intérprete no teatro de humor.* Cultura e Arte, [Porto], 26-4-1960.

1605. PÉRIER (François). — *Dans la peau du personnage.* **N.L.**, N° 1709, 1960.

1606. STAWIEREJ (W.). — *Examens d'acteurs* [en Pologne]. **Th.P.**, 1959, N° 16.

1607. VILLIERS (André). — *Le personnage et l'interprète.* Paris, Lib. Théâtrale, 1959, 158 p.

1608. — *El arte del comediante*, trad. de Lucia Gabriel, éd. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1960.

VI

BIOGRAPHIES

1609. VAN TIEGHEM (Philippe). — *Les grands comédiens* (1400-1900). Paris, Presses Universitaires de France, 1960. Coll. Que sais-je? N° 879, 128 p., index.

1610. — *Les grands acteurs contemporains.* Paris, Presses Universitaires de France, 1960. Coll. Que sais-je? N° 887, 128 p., index.

ALLEMAGNE

KUSTNER (Karl Theodor von)

1611. SCHULZE-REIMPELL (W.). — *Karl Theodor von Küstner in Berlin.* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, H. 17, 1960.

General intendant der Königlichen Schauspiele 1842-1851.

PALM (Kurt)

1612. BRECHT (B.). — *Kurt Palm* [costumier allemand]. **T.R.V.**, N° 8, 1960.

ETATS-UNIS

AME (Winthrop)

1613. JENNINGS (J. H.). — *Winthrop Ame's notes for the perfect theatre.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 1.

Directeur américain qui introduisit les conceptions européennes du Théâtre à New-York au début du siècle.

FRANCE

ARTAUD (Antonin)

1614. ARNOLD (Paul). — *Antonin Artaud e il teatro della Nouvelle Vague.* **B.V.**, N° 38, 1960.

BERARD (Christian)

1615. SAUGUET (Henri). — *Bébé Bérard.* **A.**, N° 763, 1960.

BLIN (Roger)

1616. DUVIGNAUD (J.). — *Rencontre avec Roger Blin.* Les Lettres Nouvelles, N° 27, 1959.

1617. MIGNON (P. L.). — *Roger Blin.* **A.S.**, N° 222, 1960.

BOUCHENE

1618. CLAUDE-SALVY. — *Décorateurs de théâtre : Bouchêne.* **N.L.**, N° 1716, 1960.

CASTELOT (Jacques)

1619. NUSSAC (S. de). — *Jacques Castelot.* **P.T.**, N° 161.

COPEAU (Jacques)

1620. BABLET (Marie-Louise). — *A la découverte de Jacques Copeau.* **T.Q.** 9-10 octobre 1960.

A propos de Clément Borgal : Jacques Copeau.

DOUKING

1621. SALVY (Claude). — *Décorateurs de théâtre : Douking.* **N.L.**, N° 1715, 1960.

DU PARC (Marquise)

1622. CHAGNY (André). — *Vie de Marquise du Parc*, ch. VII, VIII, IX. **C.R.**, N° VII, 1960.

ESCANDE (Maurice)

1623. CEZAN (Claude). — *Maurice Escande dans son nouveau rôle.* **N.L.**, N° 1697, 1960.

FLON (Suzanne)

1624. NUSSAC (S. de). — *Suzanne Flon.* **P.T.**, N° 163.

GENIA (Claude)

1625. NUSSAC (S. de). — *Claude Génia.* Ibid., N° 161.

GUIMARD (Paul)

1626. PERRET (Jacques). — *Paul Guimard.* **A.S.**, N° 227.

LE POULAIN (Jean)

1627. NUSSAC (S. de). — *Jean Le Poulain.* **P.T.**, N° 163.

MALCLES (Jean-Denis)

1628. SALVY (Claude). — *Décorateurs de théâtre : Jean-Denis Malclès.* **N.L.**, N° 1720, 1960.

MARAIS (Jean)

1629. *Jean Marais.* 21 photos de Thérèse Le Prat. Texte de Jean Cocteau : *Jean Marais, l'acteur poète.* Hamburg, J. M. Hoeppner Veil (France, S.A.B.R.I.), 1959. Album 20,5 × 30.

MEYER (Jean)

1630. MIGNON (Paul-Louis). — *Jean Meyer.* **A.S.**, N° 220, 1960.

MORENO (Marguerite)

1631. COLETTE. — *Lettres à Marguerite Moreno.* Paris, Flammarion, 1959.

PERIER (François)

1632. AROUT (Gabriel). — *François Périer.* **A.S.**, N° 229.

1633. BERGUT (B.). — *François Périer.* **P.T.**, N° 159.

PLANCHON (Roger)

1634. SERREAU (G.). — *Rencontre avec Roger Planchon.* Les Lettres Nouvelles, N° 29, 1959.

SABOURET (Marie)

1635. TOUCHARD (P. A.). — *Un don royal.* **L.F.**, N° 835, 1960.

1636. TRIOLET (Elsa). — *Une vraie comédienne.* Ibid.

GRANDE-BRETAGNE

BRACEGIRDLE (Anne)

1637. HOOK (L.). — *Anne Bracegirdle's first appearance.* **T.N.**, Vol. XIII, N° 4.

LITTLEWOOD (Joan)

1638. MILNE (Th.). — *Joan Littlewood.* **T.U.B.**, Vol. VII, N° 6.

WARD (Sarah)

1639. BUSHNELL (G. H.). — *The original Lady Randolph.* **T.N.**, Vol. XIII, N° 4.

Sarah WARD, *créatrice du rôle de Lady Randolph dans* Douglas *de John Home.*

ITALIE

ALTAVILLA (Pasquale)

1640. *Pasquale Altavilla et le San Carlino*, in Prog. de l'Italie. Th. des Nations, 1960.

DUSE (Eleonora)

1641. SZCZUBLEWSKI (J.). — *Modjeska, Bernhardt, Duse.* **Th.P.**, 1960, N° 6.

1642. VANNUCCI (P.). — *Eleonora Duse.* Humanitas [Brescia], juill. 1959.

GASSMAN (Vittorio)

1643. FEDERICI (M.). — *Gassman e il T.P.I.* **R.**, X, N° 3.

ROMAGNOLI (Ettore)

1644. PARATORE (A.). — *Ettore Romagnoli.* Dionisio, janv.-avr. 1959.

RUGGERI (Ruggero)

1645. LANZA (G.). — *Ricordo di Ruggeri.* **R.**, X, N° 2.

U.R.S.S.

DANTCHENKO (Némirovitch)

1646. *A propos de Nem. Dantchenko.* Moscou. **Tp.**, 1959, N° 8.

ILINSKI (Igor)

1647. *Mémoires d'Igor Ilinski.* Ibid., N° 5.

KATCHALOV

1648. *Archives de police. Katchalov.* Ibid. N° 9.

POPOV (Alexis)

1649. — *Souvenirs.* Ibid., N° 10.

VAKHTANGOV

1650. GORTCHAKOV (Nikolaï). — *Vakhtangov, metteur en scène.* Moscou. Ed. en langues étrangères, 236 p., ill.

PORTUGAL

LUIS DE LIMA

1651. REBELLO (Luiz Francisco). — *Luis de Lima.* Préface à la traduction portugaise de « La Cantatrice Chauve ». Lisboa, 1959.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GENERALITES

1652. *Théâtre en un acte.* **A.S.**, N° spécial, mai 1960.

Elie FERRIER. *Le renouvellement du répertoire.* Pierre DESCAVES. *Ces spectacles dits de complément.* Jean COCTEAU : *L'école des veuves.* L. PIRANDELLO : *La Fleur à la Bouche.* Fr. AMAN JEAN : *le Gardien des Oiseaux.* Raymoi d CHOSE :

Liseron. Pierre HELIAS : *L'autre.* Alphonse ALLAIS : *Le pauvre bougre et le bon génie.* Maurice DRUON : *Un voyageur.* Paul GILSON et Nino FRANK : *Portrait de famille.* Claude MARAIS et Carlos d'AGUILA : *la Nuit Blanche de M. de Musset.* Morvan LEBESQUE : *Les Fiancés de la Seine.* Scafini et Joaquim ALVAREZ QUINTERO : *Matinée de Soleil.* Max ROUQUETTE : *Le Médecin de Cucugnan.* William SAROYAN : *L'huître et la perle.*

1653. GINESTIER (Paul). — *Le théâtre contemporain dans le monde.* Paris, Presses Univ. de France, 1960.

1654. PANDOLFI (Vito). — *Il teatro drammatico di tutto il mondo dalle origini a oggi.* Vol. I et II. Roma, Ediz. Moderne, 1959, in-8°, 1.053 p.

1655. PERRIN (Michel). — *Comment naît une pièce. Entretien avec J.-J. Gautier, Max Favalelli, G. Marcel.* **N.L.**, N° 1715, 1960.

1656. PICHOIS (Claude). — *Préromantiques, Rousseauistes et Shakespeariens* (1770-1778). **R.L.C.**, 1959, N° 3.

1657. WEISS (Auréliu). — *Le destin des grandes œuvres dramatiques.* Paris, Ed. du Scorpion, 1960, 158 p.

ANTIQUITE

1658. FERNAGU (M.). — *Le tragique grec.* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

1659. POLI (Giovanni). — *Le Maschere Latine*, une pièce sur les origines des masques de la Rome Antique. Venise, édit. de la Ca' Foscari, plaquette éditée à l'occasion de la participation de la Compagnia Stabile à la Saison du Théâtre des Nations 1960.

ESCHYLE

1660. ESCHILO. — *Orestiade*, nella versione di Pier Paolo PASOLINI. Quadern del Teatro Popolare Italiano, N° 2, 1960.

1661. THOMSON (George). — *Eschilo e l'Orestiade.* Ibid.

EURIPIDE

1662. T. VI *Oreste.* Texte établi et annoté par Fernand CHAPOUTHIER et traduit par Louis MÉRIDIER. Paris. Les Belles Lettres, 1959, 20 × 13, 173 p.

1663. GORSCHEN (F. C.). — *Zwei Zusammengehörige Fragmente aus Euripides Telephos.* Dionisio, janv.-avr. 1959.

1664. SCARCELLA (A. M.). — *Letture euripidee : « Le Troadi ».* Ibid.

MENANDRE

1665. MENANDRO. — *Dyskolos*, testo critico e interpretazione di Carlo GALLAVOTTI. Napoli, Ediz. Glaux, 1959.

1666. CANTARELLA (R.). — *Menandro « Dyskolos ».* Dionisio, janv.-avr. 1959.

1667. GORSCHEN (F. C.). — *Zu Menanders « Dyskolos ».* Ibid.

PLAUTE

1668. QUESTA (C.). — *A proposito del Dyscolus di Plauto.* Rivista di Cultura classica e Medievale. [Roma], 1959, N° 3.

SOPHOCLE

1669. LACARRIERE (Jacques). — *Sophocle et le théâtre de l'histoire.* Bref, N° 37, 1960.

1670. VILAR (Jean). — *Pourquoi l'Antigone de Sophocle.* Ibid., N° 40, 1960.

ALLEMAGNE

1671. MICHAEL (W. F.). — *Fahrendes Volk und mittelalterliches Drama.* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, H. 17, 1960.

1672. PRANG (H.). — *Die Hauptströmungen des modernen deutschen Dramas.* Universitas 1959, N° 10.

BARLACH (Ernst)

1673. ANGELLOZ (J. F.). *Ernst Barlach, homme de théâtre.* **M.F.**, N° 1154, 1959.

BRECHT (Bertolt)

1674. BRECHT (B.). — *Remarques sur « La résistible ascension d'Arturo Ui ».* Bref, N° 39, 1960.

1675. M. R. — *La bonne âme de Se-Tchouan ou l'impuissance de la bonté.* Ibid., N° 40, 1960.

1677. SERREAU (Geneviève). — *Quatre héros brechtiens.* **T.R.V.**, N° 8, 1960. *Arturo Ui, La Mère, Galiléi, Mère Courage.*

1678. WILLETT (J.). — *The Theatre of B. Brecht.* New-York, New Directions, 1959, 272 p.

GŒTHE

1679. MARACHE (M.). — *Le symbole dans la pensée et l'œuvre de Gœthe.* Paris, Nizet, 1960, 16 × 25, 341 p.

KLEIST (Heinrich von)

1680. RUDOLPH (G.). — *Die Epoche als Strukturelement in der dichterischen Welt. Zur Deutung der Sprache H. von Kleist und Achims von Arnim.* Germanisch-Romanische Monatsschrift, IX, N° 2.

1681. THOMAS (M.). — *Heinrich von Kleist and Gotthilf Heinrich Schubert.* Monatshefte, LI, N° 5.

LENZ

1682. GUTHKE (K. S.). — *Lenzens « Hofmeister » und « Soldaten ». Ein neuer Formtypus in der Geschichte des deutschen Dramas.* Wirkendes Wort, 1959, N° 5.

SCHILLER (Friedrich)

1683. *Schiller.* The Germanic Review. N° spécial, XXXIV, N° 3.

1684. *Friedrich Schiller's.* N° spécial, Monatshefte, LI, N° 6.

1685. *Friedrich Schiller « Wilhelm Tell » und die Schweiz.* Mimos, 1960, N°s 1-2 [Berne].

1686. ABUSCH (A.). — *Schillers Menschenbild und der sozialistische Humanismus.* Neue deutsche Literatur, VIII, N° 1.

1687. DAMERINI (G.). — *Friedrich Schiller.* **I.D.**, N° 279, 1959.

1688. GROSSMANN (W.). — *Der Harvard Manuskript von « Wallenstein Tod ».* Euphorion, LIII, N° 3.

1689. NOGUEIRA (Goulart). — *O Teatro de Schiller.* Tempo Presente, N° 2, juin 1959.

1690. ROHRMOSER (G.). — *Theodizee und Tragödie im Werk Schillers.* Wirkendes Wort, 1959, N° 6.

1691. RUDIGER (A.). — *Schiller und das Pastorale.* Euphorion, LIII, N° 3.

1692. TRAGER (Cl.). — *Schiller als Theoretiker des Ubergangs vom Ideal zur Wirklichkeit.* Sinn und Form, XI, N° 4.

WEDEKIND (Frank)

1693. *Prosa-Dramen-Verse.* Münich, A. Langen, G. Müller, 1960, 969 p.

1694. *Frank Wedekind.* Poésie Nouvelle, N° 11, 1960.

AMERIQUE LATINE

1695. BERRUTTI (Alejandro E.). — *El autor en el momento actual del teatro argentino.* Revista de Estudios de Teatro, Instituto N. de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1959, N° 2.

1696. DI PAULA (T. J.). — *Una aproximacion a la obra de Victor Pérez Petit* (1871-1947). Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], II, N° 5.

1697. PEREZ PETIT (Victor). — *La Rondella.* 3 a. Ibid.

1698. REBELLO (Luiz-Francesco). — *O « Auto da Campadecida » e a Adolescência do Teatro Brasileiro.* Cultura e Arte [Porto], 22-12-1959.

1699. RELA (W.). — *Frecuencia del tema regional en el teatro sudamericano contemporaneo.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], II, N° 5.

1700. VARELA (J. A.). — *El teatro classico. Posibilidades de su realizacion en nuestro medio.* Ibid., N° 4.

GRILLPARZER

1701. HELMENSDORGER (Urs.). — *Grillparzers Bühnenkunst Studien.* Bern, Franche, 1960, in-8°, 140 p.

HOFFMANNSTHAL (Hugo von)

1702. *Hugo von Hoffmannsthal et Burckhardt. Correspondance* (1919-1929). Trad. Louise SERVICEN. Paris, Plon, 1960, 14 × 20, 320 p.

1703. MELL (M.). — *Hugo von Hoffmannsthal.* Die Neue Rundschau, 1959, III.

1704. SCHWARZ (A.). — *The allegorical theatre of Hugo von Hoffmannsthal.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

1705. SCHOOLFIELD (G. C.). — *Two unpublished letters of Hugo von Hoffmannsthal.* Monatshefte, LI, N° 7.

1706. STERN (M.). — *Hoffmannsthals erstes Lustspielfragment.* Die Neue Rundschau, 1959, III.

BELGIQUE

1707. LILAR (Suzanne). — *Sensualité et mysticisme chez les dramaturges belges.* **T.M.**, Vol. IX, N° 1.

GHELDERODE (Michel de)

1708. LEPAGE (Albert). — *Michel de Ghelderode, l'homme et l'œuvre.* Bruxelles-Paris, 1960.

1709. VERDOT (Guy). — *A Ostende, Carnaval spécial pour Michel de Ghelderode.* **F.L.**, N° 744, 1960.

CHINE

1710. *Théâtre en Chine.* **Tp.**, 4, 1960.

ESPAGNE

1711. ARJONA (D. K.). — *The spanish theatre of today.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 4.

1712. GILMAN (Stephen). — *The Comedia in the light of recent criticism including the new criticism.* **B.C.**, XII, N° 1.

1713. SELIG (K. L.). — *Some remarks on the « Comedia » and new criticism.* Ibid.

1714. SCHILLING (H.). — *Teatro profano en la Nueva España* (Fines del siglo XVI a mediado del siglo XVIII). Mexico, Imprenta Universitaria, 1958.

ALBERTI (Rafael)

1715. GUIMARAES (Fernando). — *O teatro de Rafael Alberti ou o homem substituido pelos mitos.* Cultura e Arte [Porto], 22-12-1959.

CALDERON

1716. ALEWYN (R.), SALZLE (K.). — *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung.* Hambourg, Rowohlt, 1959, in-12, 134 p.

1717. KRAUSS (W.). — *Calderon : Dichter des spanischen Volkes.* Studien und Aufsätze [Berlin], 1959, p. 139-154.

1718. PARKER (A. A.). — *History and poetry. The Coriolanus Theme in Calderon.* Hispanic Studies in Honour of I. Gonzalez LLUBERA, Oxford, Dolphin, 1959.

1719. SLOMAN (A.). — *The dramatic craftsmanship of Calderon : his use of earlier plays.* Oxford, 1958.

1720. WHITHY (W.). — *Rosaura's role in the structure of « La Vida es sueño ».* Hispanic Review, 1960, N° 1.

1721. MANACH (Jorge). — *El sentido tragico de la « Numancia ».* Nueva Revista Cubana, I, p. 21-40.

CASONA (Alejandro)

1722. ANDRADE (João Pedro de). — *Um dramaturgo ilusionista : Alejandro Casona.* Cultura e Arte [Porto], 22-3-1960.

GARCIA LORCA (Federico)

1723. CORBELLI (E.). — *Garcia Lorca.* Mantova, Edit. La Gonzaghiana, 1959, in-16, 98 p.

1724. GUGGENHEIMER (W. M.). — *Die Stunde des Blutes. Der Dramatiker F. Garcia Lorca.* Frankfurter Hefte, déc. 1959.

1725. LAZARO (Angel). — *Emoción de « Yerma ».* La vanguardia española [Barcelona], 30-10-60.

1726. LEGUEBE (Eric). — *Découverte d'un inédit de Lorca.* **A.**, N° 759, 1960.

1727. LOPES (Oscar). — *O Teatro poético de Lorca.* Cultura e Arte [Porto], 22-3-60.

1728. OLMOS GARCIA (Francesco). — *Federico Garcia Lorca et « le théâtre d'action sociale ».* **T.P.**, N° 37, 1960.

MACHADO (Manuel e Antonio)

1729. FEIJO (Rui). — *O Teatro de Manuel e Antonio Machado.* Cultura e Arte [Porto], 22-3-60.

MIHURA (Miguel)

1730. DAMIENS (Claude). — *Miguel Mihura, entre le rêve et le réel.* **P.T.**, N° 161.

TIRSO DE MOLINA

1731. BROOKS (John). — *On staging the climatic scenes of « The Burlador de Sevilla ».* **B.C.**, XII, N° 1.

1732. PLACER LOPEZ (N. A.). — *Los curas en las comedias de Tirso de Molina.* Estudios, XV, N° 46.

RUIZ DE ALARCON

1733. RILEY (E. C.). — *Alarcon's mentiroso in the light of the contemporary theory of character.* Hispanic studies in Honour of I. Gonzales Llubera, Oxford, Dolphin, 1959.

1734. PORTO (Carlos). — *Sobre algum teatro de Antonio Buero Vallejo.* Cultura e Arte [Porto] 22-3-60.

VALLE INCLAN (Ramón Maria del)

1735. NENZIONI (Gino). — *Gli esperpentos (A proposito del teatro di Ramón del Valle Inclan).* Letterature Moderne, IX, N° 3.

VEGA (Lope de)

1736. ENTRAMBASAGUAS (J. de). — *El Madrid de Lope de Vega*, Madrid, 1959.

1737. MARIN (Diego). — *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega.* Mexico-Toronto, 1958.

1738. NOGUEIRA (Goulart). — *Lope de Vega, poeta nacional.* Tempo Presente, N° 7, novembre 1959.

1739. PARKER (J. H.). — *Lope de Vega and Juan Perez de Montalvan : their literary relations.* Hispanic Studies in Honour of I. Gonzales Llubera, Oxford, Dolphin, 1959.

ETATS-UNIS

1740. FREEDLEY (George). — *Aktuell teater i New York* [Théâtre d'actualité à New-York]. **N.P.**, 1960, N° 55.

1741. SHANK (Th. J.). — *Theatre for majority : its influence on a 19th century american theatre.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 3.

MILLER (Arthur)

1742. MIGNON (P. L.). — *Arthur Miller.* **A.S.**, N° 204.

1743. WILLIAMS (R.). — *Since 1950, the realism of Arthur Miller.* The critical Quarterly (Hull Univ.), I, N° 2.

O'NEILL (Eugène)

1744. PARKS (E. Œ.). — *E. O'Neill's Quest.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

1745. WEISSMAN (P.). — *A lively theater of lives : portraiture versus art (O'Neill).* Modern Drama, II, N° 3.

WILLIAMS (Tennessee)

1746. JONES (R. E.). — *Tennessee Williams early heroines.* Modern Drama, II, N° 3.

1747. POPKIN (K.). — *The plays of T. Williams.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

1748. STURDEVANT (Johq). — *Tennessee Williams.* **Hbl.**, 1960, N° 53.

FRANCE

1749. CHAILLEY (Jacques). — *Le jeu de Daniel (XII^e s.).* **T.R.V.**, 1960, N° 9.

1750. GAXOTTE (Pierre). — *Chez le notaire... de Molière, de Racine, de Pascal, de Bossuet.* **F.L.**, N° 744, 1960.

1751. KRIEG (E.). — *Das Lateinische Osterspiel von Tours.* Würzburg, 1956, XVI-132 p., 29 pl.

Étude du Ms Latin 927 de la Bibliothèque de Tours. Jeu liturgique de Pâques.

1752. MEISSEL (René). — *Le théâtre populaire de langue provençale en Vaucluse.* Rencontres [Carpentras], N° 22, oct. 1960.

1753. MARCEL (Gabriel). — *Die Stunde des Theaters, von Giraudoux bis Sartre.* Munich, A. Langen, G. Müller, 1960, 256 p.

ADAMOV (Arthur)

1754. *Adamov (Arthur Sourenovitch) de Keslovodsk.* Portrait interview de Jean-Paul WEBER. **F.L.**, N° 730, 1960.

1755. MINETTI (P.). — *Nota su Adamov.* Il caffé, mars-avril 1959.

ANDRE (Michel)

1756. DAMIENS (Claude). — *Michel André.* **P.T.**, N° 163.

ANOUILH (Jean). Voir N° 1839.

AROUT (Gabriel)

1757. DAMIENS (Claude). — *Gabriel Arout.* Ibid., N° 159.

AUDIBERTI (Jacques)

1758. LERMINIER (G.). — *Audiberti, poète dramatique.* Pensée Française, 1959, N° 11.

AYME (Marcel)

1759. *Comment naît une pièce : Marcel Aymé, Jean-Bernard Luc, Gabriel Marcel,* enquête de Michel PERRIN. **N.L.**, N° 1702.

BALZAC (Honoré de)

1760. AMBRIERES (F.). — *Balzac, homme de théâtre.* Les Annales, N° 110, 1959.

BEAUMARCHAIS (Caron de)

1761. — *Théâtre.* Edit., prés. et annotée par P. A. TOUCHARD. Paris, Club des Libraires de France, 1959, XXXII-483 p.

Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère Coupable, *suivis d'une parade* : Les Bottes de sept lieues.

1762. — *Pensées inédites,* présentées par Gérard BAUER. Ibid., N° 733, 1960.

BECKETT (Samuel)

1763. VERDOT (G.). — *Beckett continue à attendre Godot.* Ibid., N° 725, 1960.

BLONDIN (Antoine)

1764. AYME (Marcel). — *Antoine Blondin.* **A.S.**, N° 227.

BOURDET (Edouard)

1765. BOURDET (Edouard). — *La fleur des pois.* **A.S.**, N° 220, 1960.

1766. *Théâtre.* Paris, Stock, 1960.

T. I *bis* : La Prisonnière, L'Homme enchaîné.

CAMUS (Albert)

1767. BLANCHET (André). — *Le pari d'Albert Camus.* **E.**, 1960, N^{os} 5-6.

1768. BOISDEFFRE (P. de). — *Albert Camus.* Rev. de Paris, 1960, N° 3.

1769. BONNIER (Henry). — *Albert Camus ou la force d'être.* Lyon, Vitte, 1959, in-16, 157 p.

1770. BREE (Germaine). — *Camus.* New Jersey, Rutgers University Press, 1959-VII, 275 p.

1771. CHIAROMONTE (N.). — *Albert Camus.* Tempo presente, déc. 1959.

1772. DUSSANE. — *Albert Camus.* **M.F.**, N° 1159, 1960.

1773. HOURDIN (G.). — *Camus le Juste.* Paris, Le Cerf, 1960, 112 p.

1774. LUPPE (R. de). — *Albert Camus est mort.* **R.F.**, N° 115, 1960.

1775. QUILLIOT (R.). — *Camus creatore di miti.* **I.D.**, N° 280, 1960.

1776. PERRUCHOT (H.). — *Albert Camus ou l'innocence tragique.* Pensée Française, 1960, N° 3.

1777. ROCHEFORT (A. H.). — *Albert Camus.* Le Thyrse, 1960, N° 6.

CLAUDEL (Paul)

1778. *Jacques Madaule présente « L'Echange ».* Bref, N° 37, 1960.

1779. BLANCHET (André). — *« Tête d'Or » est-il paien ?* **E.**, 1959, N° 12.

1780. BOURNIQUEL (C.). — *Claudel et les débuts littéraires.* Esprit, N° 279, 1959.

1781. DUGHERA (Eduardo A.). — *Los cuadernos Paul Claudel.* La Prensa, Buenos Aires, 6-12-1959.

1782. FERNANDEZ (D.). — *Claudel et Genêt.* Nouvelle Revue Française, N° 85, 1960.

1783. MONDOR (Henri). — *En déjeunant avec Claudel.* **F.L.**, N° 735, 1960.

1784. — *Claudel vu de près.* Ibid., N° 734.
Extraits de Claudel plus intime. *Gallimard éd.*

1785. SIMON (Alfred). — *« Tête d'Or ». Pour un théâtre barbare.* Esprit, N° 279, 1959.

COCTEAU (Jean)

1786. KIHM (J. J.). — *Cocteau.* Paris, Gallimard. La Bibl. Idéale, 1960.

CORNEILLE

1787. CORNEILLE. — *Théâtre complet.* Paris, Garnier, 3 vol., 1960, in-16, 836, 836 et 796 p.

1788. GINESTIER (P.). — *« Polyeucte », essai de critique esthétique.* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

1789. NOGUEIRA (Goulart). — *Corneille, Juventude e Vontade.* Tempo Presente, N° 5, septembre 1959.

COURTELINE (Georges)

1790. DESCAVES (Pierre). — *La composition de Georges Courteline.* **N.L.**, N° 1713, 1960.

DEVAL (Jacques)

1791. *Comment naît une pièce : Jacques Deval, Louis Ducreux, André Roussin,* enquête de Michel Perrin. **N.L.**, N° 1703, 1960.

DUCREUX (Louis). Voir N° 1751.

FORT (Paul)

1792. CHAPELAN (M.). — *Paul Fort.* **F.L.**, N° 732, 1960.

1793. SALMON (André). — *Paul Fort, curieux homme.* **N.L.**, N° 1704, 1960.

GIRAUDOUX (Jean)

1794. GIRAUDOUX (J. P.). — *Jean Giraudoux et Louis Jouvet à Bellac.* Théâtre de demain, N° 11, 1960.

1795. LESAGE (Laurent). — *Jean Giraudoux : his life and works.* University Park, Pennsylvania State Univ. Press, 1959.

GUITRY (Sacha)

1796. — *Théâtre.* Paris, Le Livre contemporain 1959 et 1960.

I : Mon père avait raison. La prise de Berg-op-zoom. Une paire de gifles. Une lettre bien tapée.
II : Quadrille. La Pélerine écossaise. Le veilleur de nuit.
III : Deburau, Le Nouveau Testament, Faisons un rêve, Villa à vendre, l'École des philosophes, Florence.

HELIAS (Pierre)

1797. *La Comédie de l'Ouest a créé « Le Roi Kado ».* Interview de Pierre HÉLIAS. **C.D.O.**, N° 37, 1960.

Sur le Théâtre breton.

IONESCO (Eugène)

1798. *Dopo « Tueur sans gages » un nuovo Ionesco? Bérenger e i Rinoceronti.* Ora Zéro, II, N° 1.

1799. ANDRADE (João Pedro de). — *Sobre o Teatro de Ionesco.* Cultura e Arte [Porto], 27-10-1959.

1800. BARJON (Louis). — *Un homme en habit de fou : Ionesco.* **E.**, 1959, N° 6.

1801. MARTINEZ ADELL (Alberto). — *Triumfo de Ionesco.* Insula, Madrid, sept. 1960.

1802. REBELLO (Luiz Francisco). — *Ionesco e a Rinocerite.* Cultura e Arte [Porto], 13-10-1959.

1803. REGIO (José). — *Perplexidades sobre Ionesco.* Ibid., 25-1-1960.

JARRY (Alfred)

1804. BRAGAGLIA (G.). — *Alfred Jarry padre dell' avanguardia.* **I.D.**, N°s 275-276, 5959.

L'HERMITE (Tristan)

1805. *Tristan L'Hermite.* Choix de pages annotées par Amédée CARRIAT, Limoges, Rougerie, 272 p.

LUC (Jean-Bernard). Voir N° 1759.

MARCEL (Gabriel)

1806. DAVY (M. M.). — *Un philosophe itinérant : Gabriel Marcel.* Paris, Flammarion, 1959, 350 p., in-8°.

Une grande partie sur le Théâtre de G.M.

Voir N° 1759.

MARIVAUX

1807. DURRY (M.-J.). — *Un étudiant inattendu : Marivaux.* La Table Ronde, N° 143, 1959.

MASSON (Loys)

1808. — *« Christobal de Lugo » vu par son auteur.* Théâtre de demain, N° 11,

1809. ROY (Claude). — *Un théâtre poétique : Loys Masson.* Théâtre de demain, N° 11, 1960.

MAULNIER (Thierry)

1810. — *Confession d'un nouvel auteur comique.* **F.L.**, N° 723, 1960.

1811. MIGNON (P. L.). — *Thierry Maulnier.* **A.S.**, N° 221.

MOLIERE

1812. MOLIERE. — *Théâtre choisi.* Texte établi et présenté par Georges MONGRÉDIEN, Firenze, Sansoni, 1959, 288 p.

Les Précieuses Ridicules, L'Ecole des Maris. L'Ecole des Femmes. La Critique de l'Ecole des Femmes. L'Impromptu de Versailles.

1813. DESCOTES (Maurice). — *Les grands rôles du théâtre de Molière.* Paris, Presses Univ., 1960, in-8°, 268 p.

1814. MONGREDIEN (Georges). — *Une pièce inconnue de Molière* (Le Docteur Amoureux). **N.L.**, N° 1718, 1960.

1815. NELSON (R. J.). — *The unreconstructed heroes of Moliere.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

MONNIER (Henry)

1816. MARRAST (Robert). - - *Un dramaturge mal connu : Henry Monnier.* **T.P.**, N° 38, 1960.

MUSSET (Alfred de)

1817. — *Comédies et proverbes*, édit. établie par E. DE BIRÉ, rev. et complétée par Maurice ALLEM. Paris, Garnier, 1960, 2 vol. 550 et 596 p.

OBALDIA (René de)

1818. *René de Obaldia parle de « Génousie »*. Propos recueillis par Jacques JAUBERT. Bref, N° 39, 1960.

PINGET (Robert)

1819. BORY (Jean-Louis). — *« Lettre morte » ou la tragédie dénaturée. Découvrons Robert Pinget.* Bref, N° 36, 1960.

PIXERECOURT (Guilbert de)

1820. BROCKETT (O. G.). — *Pixérécourt and unified production.* **E.T.J.** Vol. XI, N° 3.

RACINE (Jean)

1821. *Un cahier de notes de Racine.* **C.R.**, N° VII, 1960.

1822. BARTHES (Roland). — *La relation d'autorité chez Racine.* Les Lettres Nouvelles, N° 15, 1959.

1823. BERNELLE (A.). — *Comprendre Racine.* Vie et Langage, sept. 1959.

1824. BUTOR (Michel). — *Racine et les dieux.* Les Lettres Modernes, N^{os} 15 et 16, 1959.

1825. JOUVE (P. J.). — *La leçon de Phèdre.* **M.F.**, N° 1158, 1960.

1826. ORCIBAL (Jean). — *Eternel et actuel dans « Esther » et « Athalie »*. Société des Amis de Port-Royal, 1953.

1827. POMMIER (Jean). — *A propos de Phèdre.* **M.F.**, N° 1161, 1960.

1828. VAUNOIS (Louis). — *La jeunesse de Racine.* Ch. I, II, III, IV, V. **C.R.**, N° VII, 1960.

RENARD (Jules)

1829. *Jules Renard.* Enquête de Guy VERDOT auprès des jeunes écrivains. **F.L.**, N° 735, 1960.

1830. BILLY (André). — *Jules Renard s'est-il cru plus malheureux qu'il ne l'était ?* **F.L.**, N° 739, 1960.

1831. BOURIN (André). - - *A la recherche de « Poil de Carotte »*. **N.L.**, N° 1709 1960.

1832. POULAIN (Gaston). — *A propos de « Poil de Carotte »*. **L.F.**, N° 830,

ROBLES (Emmanuel)

1833. DAMIENS (Claude). — *La quête lucide d'Emmanuel Roblès.* **P.T.**, N° 161.

ROUSSIN (André). Voir N° 1791.

SAGAN (Françoise)

1834. — *Ma première pièce*, propos recueillis par R. BOURDIER. **L.F.**, N° 813, 1960.

SALACROU (Armand)

1835. PERRIN (Michel). — *Comment naît une pièce : Armand Salacrou.* **N.L.**, N° 1704, 1960.

SAND (George)

1836. *George Sand et Mickiewicz, leur correspondance*, présentée par Z. MARKIEWICZ. **R.L.C.**, 1960, N° 1.

SARDOU (Victorien)

1837. MONGREDIEN (Georges). — *Victorien Sardou et l'affaire des Poisons.* **R.P.**, 1960, N° 2.

SARTRE (Jean-Paul)

1838. GAIEVSKI (V.). — *A propos de Sartre.* **Tp.** 1959, N° 9.

1839. GRONDAHL (Henry). — *Sartre, Anouilh, Ionesco.* **Hbl.**, 1960, N° 67.

SUPERVIELLE (Jules)

1840. — *Les suites d'une course*, suivi de *L'Etoile de Séville*, Paris, Gallimard, 1959, in-16 dble cour., 230 p.

1841. ETIEMBLE. — *Jules Supervielle.* **F.L.**, N° 735, 1960.

1842. PICON (Gaëtan). — *Hommage à Supervielle.* **N.L.**, N° 1708, 1960.

THOMAS (Robert)

1843. DAMIENS (Cl.). — *La réussite de Robert Thomas.* **P.T.**, N° 164.

1844. ROUSSIN. — *Un cas exemplaire : Robert Thomas.* **A.S.**, N° 231.

VILDRAC (Charles)

1845. — *Copeau, mon ami de longue date.* Théâtre de demain, N° 11, 1960.
A propos du Paquebot Tenacity.

GRANDE-BRETAGNE

1846. BENNETT (J. W.), CARGILL (G.), HALL Jr (V.). — *Studies in the English drama.* New York Univ., 1959, XXVI-268 p.

1847. CAMPBELL (L. N.). — *Divine poetry and drama in 16th century England.* Cambridge Univ. Press and Univ. of California Press, 1959, VIII-268 p., index.

1848. JONES-DAVIES (M. T.). — *Le théâtre jacobéen et carolien.* **E.A.**, 1959. N° 4.

BARRIE (J. M.)

1849. BRIDGE-ADAMS (W.). — *Thoughts on J. M. Barrie.* **D.**, Spring 1960,

ELIOT (T. S.)

1850. GOOD (Th.). — *T. S. Eliot et la tradition anglaise.* Cahiers du Sud, N° 352.

1851. JONES (D. E.). — *The plays of T. S. Eliot.* London, Routledge and Kegan Paul, 1960.

FRY (Christopher)

1852. LECKY (E.). — *Mystery in the plays of Christopher Fry.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

GAY (John)

1853. WHITE (W.). — *The rehearsal of an opera.* **T.N.**, XIV, N° 3.

JONSON (Ben)

1854. EVERETT (B.). — *Analysis : Ben Jonson's « A vision of Beauty ».* The Critical Quarterly, I, N° 2 (Hull, The Univ.).

1855. GOLDBERG (J. L.). — *Folly into crime, the catastrophe of « Volpone ».* **M.L.R.**, XX, N° 3.

SHAKESPEARE (William)

1856. *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, vol. III, edit. by Geoffrey Bullough. London Routledge and Kegan Paul, 1960.
Henry VI, Part 1, 2, 3, Richard III, Richard II.

1857. AUDEN (W. H.). — *The fallen city (some reflections on Shakespeare's Henry IV).* Encounter, XIII, N° 5.

1858. BRIGGS (K. M.). — *The anatomy of Puck. An examination of fairy. Beliefs among Shakespeare's contemporaries and successors.* London, Routledge and Kegan Paul, 1959, XII-284 p. 11 h. t.

1859. BRUSTEIN (K.). — *Shakespeare for the three estates.* Encounter, XIII, N° 3.

1860. CARRERE (Félix). — *La Mégère apprivoisée*, in prog. de La M.A., Comédie de Provence, 1960.

1861. EVANS (L. G.). — *A biblical allusion in « Troilus and Criseyde »*. **M.L.N.**, LXXIV, N° 7.

1862. FLUCHERE (Henri). — *La damnation de Macbeth*. N. R. F., N° 84, 1959

1863. HOCKEY (D. C.). — *The trial pattern in « King Lear »*. **Sh.Q.**, X, N° 3.

1864. HUNTER (G. K.). — *Survey : Shakespeare's politics and the rejection of Falstaff*. The critical Quarterly (Hull, The Univ.), I, N° 2.

1865. LEVER (J. W.). — *The date of « Measure for measure »*. **Sh.Q.**, X, N° 3.

1866. KNOWLAND (A. S.). — *« Troilus and Cressida »*. Ibid.

1867. MAJOR (J. M.). — *« Comus » and « The tempest »*. Ibid., N° 2.

1868. Mc ARTHUR (H.). — *Romeo's loquacious friend*. Ibid, N° 1.

1869. Mc NAMARA (A. M.).— *« Henri IV ». The king as protagonist*. Ibid. N° 3.

1870. MUIR (K.). — *Shakespeare among the commonplaces*. The Review of English Studies, X, N° 39.

1874. MUIR (K.). — *The background of « Coriolanus »*. **Sh.Q.**, X, N° 2.

1872. OLIVER (H. J.). — *Coriolanus as a tragic hero*. Ibid., N° 1.

1875. ORNSTEIN (R.). — *Historical criticism and the interpretation of Shakespeare*. Ibid.

1874. OVERHOLSER (W.). — *Shakespeare's psychiatry and after*. Ibid. N° 3.

1875. PENASCO (S. A.). — *El sentido de lo tragico en Hamlet*. Revista de la Comision de Teatros Municipales II, N° 5 [Montevideo].

1876. PRUVOST (R.). — *The two gentlemen of Verona, Twelfth Night, et Gl' Ingannati*. **E.A.**, 1960, N° 1.

1877. QUINN (M.). — *Providence in Shakespeare Yorkist plays*. **Sh.Q.**, X, N° 1.

1878. RIBNER (I.). — *The pattern of idea and action*. Ibid., 2.

1879. SMITH (G. R.). — *Brutus, virtue and will*. Ibid., N° 3.

1880. STIRLING (B.). — *Brutus and the death of Portia*. Ibid., N° 2.

SHAW (George-Bernard)

1884. BLOCK (T.). — *Shaw's women*, Modern Drama, II, N° 2.

1882. BRECHT (B.). — *Ovation for Shaw*. Ibid.

1883. CLARKE (A. C.). — *Shaw and the sound barrier*. The Viginia Quarterly Review, XXXVI, N° 36.

1884. GEDULD (H. M.). — *The Shaw Society*. Modern Drama, II, N° 2.

—. *« Back to Methuselh » and the Birmingham Repertory Company*. Ibid.

1885. HILL (E. C.). — *Shaw's Biographer in Chief*. Ibid.

1886. KING (W. N.). — *The rhetoric of « Candida »*. Ibid.

1887. KALMAR (J.). — *Shaw on art*. Ibid.

1888. Mc DOWELL (F. P. W.).— *« The eternal against the expedient » : structure and theme in Shaw's « The apple cart »*. Ibid.

1889. NETHERCOT (A. H.). — *Bernard Shaw, ladies and gentlemen*. Ibid.

1890. POLLOCK (E.). — *The lightness in Shaw*. Ibid.

1894. SMOKER (B.). — *G.B.S. and the ABC*. Ibid.

1892. WEINTRAUB (S.). — *The metamorphoses of Shaw review*. Ibid.

WEBSTER (John)

1893. LAYMAN (B. J.).— *The equilibrium of opposites in « The White devil » : a reinterpretation*. PMLA, LXXIV, N° 4.

WILDE (Oscar)

1894. WILSON (A.). — *Oscar Wilde and « Loyalties »*. **E.T.J.**, Vol. XI, N° 3.

O'CASEY (Sean) — *IRLANDE*

1895. HABART (M.). — *Sean O'Casey.* **A.S.**, N° 230.

1896. SANTOS (A. Noguiera). — *Sean O'Casey, oitenta anos de juventude.* Gazeta Musical e de Todas as Artes, N°s 109-110, Lisboa, Avril-Mai 1960.

1897. SCHOEN (E.). — *Sean O'Casey. Ein Dramatiker unserer Zeit.* **T.Z.**, 1960, N° 3.

YEATS

1898. GIBBON (Monk). *The masterpiece and the man.* London, Hart-Davies, 1959, 226 p.

ALEIKHEM (Cholem) — *ISRAEL*

1899. — *Cholem Aleikhem.* **Eu**, N° 365. 1959.
Textes de J. Madaule, R. Ikor, V. Yankelevitch, H. Slaves, C. Cerf, Ch. Aleikhem, *Chronologie.*

ITALIE

1900. — *Analyse des nouvelles pièces italiennes jouées pendant la saison théâtrale* 1958-1959. **R.T.I.**, VIII, N° 1.

1901. — *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1959. VIII, N°s 2 et 3.

1902. JACOBBI (Ruggero). — *Une dramaturgie nouvelle* (Italie). **T.R.V.**, 1960, N°s 10-11.

1903. PANDOLFI (V.). — *Teatro italiano contemporaneo* 1945-1959. Milano, Schwarz, 1959, in-8°, 307 p. 134 ill.

1904. POLI (Giovanni). — *La Commedia degli zanni.* 2 parties d'après les documents de la Renaissance sur la Comm. dell'Arte. Venise, édit. de la Ca'Foscari, plaquette éditée à l'occasion de la participation de la Compagnia Stabile à la saison du Th. des Nations, 1960.

BERTOLEZZI (Carlo)

1905. COLOMBO (A.). — *Il teatro dialettale di Carlo Bertolezzi.* Letture, déc. 1959.

D'ANNUNZIO (Gabriele)

1906. GATTI (G.).— *Gabriele d'Annunzio.* Bologna, Cappelli, 1959, in-8°, 190 p.

DE FILIPPO (Eduardo)

1907. — Texte de présentation pour « *Pulicenella che bá truvannó a fortuna soja pe' Napule* ». In prog. de l'Italie, Th. des Nations, 1960.

FABBRI (Diego)

1908. ZARRI (A.). — *Fabbri : teatro dell' equivoca.* Humanitas [Brescia], Juillet 1959.

GOLDONI (Carlo)

1909. MANDRILLO (P.). — *Goldoni fuori della storia?* Luce-Galatina, Edit. Salentina di Pajano s.i.d., in-8°, 21 p.

1910. PETRONIO (G.). — *Goldoni.* Palerma, Palumbo, in-8°, 138 p.
Voir aussi N° 2080.

NINCHI (Annibale)

1911. PANDOLFI (V.). — *Quando l'attore è autore.* **S.**, N° 167, 1960.

PIRANDELLO

1912. MONTANARI (F.). — *La tragedia dei « sei personaggi ».* Studium (Roma), mai 1959.

ROVATTA (Gerolamo)

1913. SIMONI (R.). — *La famiglia Rovetta.* **I.D.**, N° 275, 276, 1959.

JAPON

1914. — *Théâtre au Japon.* **Tp.**, 1959, N° 6.

SHARAKU

1915. SHARAKU. — A complete collection four volumes.
Tokyo, Meiji-Shobo ltd., 1960, 40 ill.
Vol. I. Onishuki or Oban. A history of Kabuki and of prints of actors. Notes on prints. The art of Toshusai Sharaku.

1916. ZEAMI. — *La Tradition secrète du Nô* suivie de *Une journée de Nô*. Traduction et commentaires de René Sieffert. P. Gallimard, 1960 (Coll. Unesco Œuvres représentatives), gd 8°, 380 p., fig.

LITHUANIE

1917. MILOSZ (O. V. de L.). — *Miguel Mañara et Faust*. Trad. fragmentaire. Œuvres complètes, T. III, Théâtre I. Paris, Silvaire, 1960, 14 × 19, 144 p.

1918. — *Méphiboseth et scènes de Don Juan. Œuvres complètes* T. IV, *Théâtre*, II. Paris, A. Silvaire, 1960, 14 × 19, 160 p.

1919. *Hommage à O. V. de L. Milosz*. Paris, A. Silvaire, Coll. Les Lettres, 1960, 14 × 22,5, 224 p.

PAYS-BAS

1920. VAN DER STEEN (J.). — *Vondels Jempsar en de slang*. Die Nieuve Taalgids, 1959, N° 6.

PAYS SCANDINAVES

IBSEN

1921. CORRIGAN (R. W.). — *The sun always rises : Ibsen's « ghost » as tragedy ?* **E.T.J.**, Vol XI, N° 3.

1922. HAMBERG (Lars). — *Vildanden*. (Le canard sauvage). **Hbl.**, 1960, N° 28.

1923. SAROBE (Angélica). — *Las mujeres en el teatro de Ibsen*. Ed. Cuadernos, La Brújula, Buenos-Aires, 1960.

1924. TOUCHARD (P. A.). — « *Le canard sauvage* » *ou la vérité d'un caractère*. Bref, N° 36, 1960.

Extrait de « Dionysos ».

STRINDBERG (August)

1925. AHLSTROM (S.). — *August Strindberg : Ungdom och mannaar*. Stockholm, Wahlström och Widstrand, 1959, 240 p.

1926. MILTON (J. R.). — *The esthetic fault of Strindberg's Dream plays*. **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

POLOGNE

1927. HAUSBRANDT (A.). — *Les pièces contemporaines en Pologne et à l'étranger*. **Th.P.**, 1960, N° 7-8.

SLOWACKI (Julius)

1928. BOURRILLY (Jean). — *La « Balladyna » de J. Slowacki*. **Eu.**, N°s 375-376, 1960.

PORTUGAL

1929. ANDRADE (João Pedro de). — *Alguns momentos da nossa dramaturgia*. Estrada Larga [Porto], 1959.

1930. — *D. João da Câmara, visto no seu tempo*. Ibid.

1931. BABO (Alexandre). — *A dramaturgia em Raul Brandão*. Ibid.

1932. BLANC DE PORTUGAL (José). — *Não sei que título para Alfredo Cortez*. Ibid.

1933. CARVALHO (A. L.). — *Gil Vicente : Guimarães sua terra natal*. Guimarães, Anton, 1959.

1934. CURTO (Ramada). — *D. João da Câmara*. Ibid.

1935. FERREIRA (Armando Ventura). — *O Teatro de José Régio*. Ibid.

1936. FRANCA (José-Augusto). — *Nota sobre Poesia e Teatro Histórico*. Ibid.

9137. LIDA DE MALKEEL (M. R.). — *Para la génesis del « Auto de la Sibila Casandra »*. Filologia (Buenos Aires), V, N°s 1, 2 (1959).

1938. PICCHIO (Luciana Stegagno). — *Diavolo e Inferno nel Teatro di Gil Vicente*. « Annali dell'Istituto Universitario Orientale », Naples, Juillet 1959.

1939. QUADROS (António). — *Dois dramaturgos da nova geração : Luiz Francisco Rebello e Bernardo Santareno*. Século Ilustrado, Lisboa, 16-1-1960

1940. REGIO (José). — *Sobre o Teatro de Antonio Patrício*. Estrada Larga, cit.

1941. RIBAS (Tomaz). — *Dramaturgos por acidente.* Ibid.

1942. SELVAGEM (Carlos). — *Marcelino Mesquita e a sua póstuma consagração.* Ibid.

1943. SENA (Jorge de). — *Sobre a crise do teatro em Portugal.* Ibid.

1944. TANGER (Manuel). — *O Teatro de Miguel Torga.* Ibid.

SUISSE

DURRENMATT (Friedrich)

1945. GIGNOUX (Hubert). — *Durrenmatt, représentant du sens comique de notre époque.* **T.R.V.**, 1960, N° 12.

1946. LESCURE (Pierre de). — *F. Durrenmatt.* **L.F.**, N° 816, 1960.

FRISCH (Max)

1947. CAUVIN (Marius). — *Le chemin de Max Frisch.* **E.G.**, 1960, N° 1.

U.R.S.S.

1948. ASSEIEV (B.). — *Le théâtre dramatique russe au XVII^e^ et XVIII^e^.* Moscou, Art 1958.

1949. VOLMANE (Véra). — *Le théâtre russe.* **N.L.**, N° 1706, 1960.

GOGOL (Nikolaï)

1950. — 150^e^ *anniversaire de la naissance de Gogol.* **Tp.**, 1959, N° 4.

1951. — *La tradition gogolienne.* Ibid.

GORKI (Maxime)

1952. — *Gorki.* N° spécial, **Eu.**, N° 370-371, 1960.

Textes de P. Abraham, J.R. Bloch, R. Rolland, B. Bialik, F. Hellens L. Psichari, P. Paraf, P. Gamarra, Vl. Pozner et M. Gorki.

1953. DANILOV (S.). — *Gorki sur la scène.* Art, Moscou, 1958.

PASTERNAK (Boris)

1954. WILLIAMS (Ann Moray). — *Nytt drama av Pasternak* (Un nouveau drame de Pasternak). **Hbl.**, 1960. N° 37.

VSEVOLOD (Ivanov)

1955. ZAITSEV (N.). — *Vsévolod Ivanov, dramaturge.* **Tp**,1959, N° 5.

TCHEKHOV (Anton Pavlovitch)

1956. BROWN (Ivor). — *After Chekhov.* **D.**, Spring 1960.

1957. COSTA CAMELO (R.). — *De Tchekhov para Gorki.* Vertice, N° 199, 1960.

1958. AF HALLSTROM (Raoul). — *Anton Tjechovs livslevande stämningsteater* (Le théâtre vivant d'ambiance de Anton Tchehov). **N.P.**, 1960, N° 13.

1959. VILACA (Mario). — *Anton Tchekhov, o dramaturgo e a sua epoca.* Vertice N^os^ 196-597.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1960. CLOSSON (Hermann). — *Les Belges à l'Etranger.* **T.M.**, Vol. IX, N° 1.

1961. DE LA GUARDIA (A.). — *El teatro y sus proyecciones internacionales.* Revista de la Comision de Teatros Municipales [Montevideo], 1, N° 1.

1962. LUDOWYK (E. F. C.). — *The chalk circle : a legend in four cultures.* In Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, Chapel Hill, 1959, p. 249-256.

1963. PULLINI (G.), CASAROTTO (R.). — *Da Patroni griffi a Beckett, a Venezia.* Letterature Moderne, IX, N° 3.

1964. RIGAULT (Jean de). — *A la rencontre d'un public nouveau.* Théâtre de demain, N° 11, 1960.

ANTIQUITÉ • ALLEMAGNE

1965. LUZZATTO (G. L.). — *Schiller « Die Braut von Messina » e il teatro greco.* Dionisio, janv., avr. 1959.

ALLEMAGNE - ETATS-UNIS

1966. ROTHFUSS (H. E.). — *German plays in American Colleges* 1955-1958. Monatshefte, LI, N° 7.

ALLEMAGNE - FINLANDE

1967. KOSKIMIES (Rafael). — *Schiller in Finnland.* Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. N° 3, 1959. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, Ed. 1959, 12 pages, in-8°.

1968. VEISTAJA (Verneri). — *Schiller-esityksiä Suomessa.* (Représentations de Schiller en Finlande). Teatteri. Kustannus O Y Teatteri, Ed. Kirja-Mono O Y, Impr. 30-10-1959, N° 16.

ALLEMAGNE - FRANCE

1969. — *Brecht en France.* **L.F.**, N° 828, 1960.

Textes de Pierre ABRAHAM, Jean VILAR, Roger PLANCHON, Jacques MAUCLAIR, Jacques ROUSSILLON.

1970. ADAMOV (Arthur).— *L'irrésistible ascension de « La Mère ».* **L.F.**, N° 829, 1960. (A propos de l'adaptation du roman de Gorki par Brecht).

1971. DRIJARD (André). — *Schiller im heutigen Geistesleben Frankreichs.* Antares, 7. Jahrg., Heft 3.

1972. JACOT (Armand). — *De l'original au texte français.* Bref, N° 39, 1960.

La traduction de La Résistible ascension d'Arturo Ui.

1973. MERCIER-CAMPICHE (M.).— *Claudel a-t-il été influencé par Nietzsche ?* Gazette de Lausanne, 12, 13 mars 1960.

1974. THIEBERGER (Richard). — *Zu Kleists Erfolgen in Frankreich.* Prisma 1958-1959, Heft 4. Blätter des Schauspielhauses Bochum.

ALLEMAGNE - ITALIE

1975. SCHILLER (F.). — *Maria Stuarda.* vers. ital. di E. MARIANO. **I.D.**, N° 279. 1959.

ESPAGNE - AUTRICHE

1976. SCHWARZ (E.). — *« La vida es sueño » und Hofmannsthal Bearbeitung in Trochaën.* Germanisch-Romanische Monatschrift, IX, 4.

ESPAGNE - FRANCE

1977. CERVANTES. — *« Le gardien zélé »*, intermède, vers. franç. de José CARNER **A.S.**, N° 204.

1978. VALLE-INCLAN (Ramon Maria del). — *L'Ensorcelé*, tragédie, trad, fr. de Robert MARRAST. **T.P.**, N° 38, 1960.

ESPAGNE - ITALIE

1979. BARDI (U.). — *La fortuna di F. G. Lorca in Italia dal* 1935 *al* 1958. **R.L.C.**, 1959, N° 3.

ETATS-UNIS - ALLEMAGNE

1980. GOODRICH (Frances) u. HACKETT (Albert). — *Das Tagebuch der Anne Frank. Ein Schauspiel.* Ubertragen von Robert SCHNORR. Frankfurt a. Main u. Hamburg, Fischer Bücherei, 1958, 148 p.

1981. MACLEISH (Archibald). — *Spiel um Job.* Deutsch von Eva HESSE (Titel d. engl. Original-ausgabe : « J. B. »).

1982. O'NEILL (Eugene). — *Fast ein Poet.* Ein Schauspiel. Deutsch von Ursula SCHUH (Originaltitel : *A Touch of the Poet*). Frankfurt a. M. und Hamburg, Fischer Bücherei, 1959, 142 p.

ETATS-UNIS - FRANCE

1983. BATARD (Y.). — *Claudel et l'Amérique.* Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, Chapel Hill, 1959, pp. 541-548.

FRANCE - ALLEMAGNE

1984. — *Französisches Theater des 20. Jahrhunderts.* Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser. Munich, A. Langen-G. Müller, 1960. 420 p.

Paul Claudel : *Das Buch von Christophe Columbus.* Jean Giraudoux : *Amphitryon* 38. Jean Cocteau : *Orpheus.* Jean-Paul Sartre : *Bei ges chlossenen Türen* Jean Anouilh : *Antigone.* Albert Camus : *Die Besessenen.*

1985. ADAMOV (Arthur). — *Theaterstücke. « Alle gegen Alle ». « Ping-Pong ». « Professor Taranne ». « Paolo Paoli ».* Darmstat u. a., Luchterhand, 1959, 320 p.

1986. ANOUILH (Jean). *Dramen*. 4. Bd. München, Langen-Müller, 1958, 331 p.

Ball der Diebe. Leocadia. Einladung ins Schloss oder Die Kunst, das Spiel zu spielen. Cécile oder Die Schule der Väter.

1987. CAMUS (Albert). — *Dramen*. Ins Deutsche übertragen von Guido G. Meister. Hamburg, Rowohlt, 1959, 301 p.

1988. WILHELM (Julius). — *Kritik der Übersetzung : Paul Claudels Dramen*. Antares, 7. Jahrg., Heft 3 (Mai 1959).

1989. GIRAUDOUX (Jean). — « *Kein Krieg in Troja* ». « *Die Irre von Chaillot* ». Zwei Stücke. Deutsch von A. Kolb und W. M. Treichlinger. Frankfurt a. M. und Hamburg, Fischer-Bücherei, 1959, 185 p.

1990. — « *Elektra* ». Stück in 2 Akten. Deutsch von Hans Rothe. München, List, 1959, 139 p. (List-Bücher, Bd 141).

1991. JARRY (Alfred). — « *König Ubu* ». Dt. von Marlis und Paul Pörtner. Zürich, Verl. der Arche, 1959, 88 p.

1992. SCHEHADE (Georges). — « *Die Geschichte von Vasco* » (Orig. Titel : *Histoire de Vasco*). Ein Stück in 6 Bildern. Deutsch von Herbert Meier. Frankfurt a. M., S. Fischer, 1958, 104 p.

1993. SCHRODER (Rudolf Alexander). — *Corneille-Racine-Molière in deutschen Alexandrinern*. Berlin u. Frankfurt-Main, Suhrkamp, 1958, 789 p. (Gesammelte Werke, Band 6.).

Corneille : Rodogyne; Racine : Britannicus, Berenize, Phädra, Athalja; Molière : Die Schule der Frauen, Tartüff, Der Misanthrop, Die gelehrten Frauen.

FRANCE - AUTRICHE

1994. BURGER (H.). — *French influence on Hugo von Hoffmannsthal*. In Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, Chapel Hill, 1959, pp. 691-697.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

1995. VALERY (Paul). — *Plays*. Collected works, vol. 3. Translated by David Paul and Robert Fitzgerald. With an introduction by Francis Fergusson and a Memoir by Igor Strawinsky. London, Routledge and Kegan Paul, 1960.

My Faust. Amphion, Semiramis, The Narcissus Cantata.

1996. VIOLA (Wilhelm). — *Ionesco und die englische Bühne*. Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 5 (Januar 1959).

FRANCE - GUINEE

1997. BENOT (Yves). — *Molière en Guinée*. L.F., N° 836, 1960.

L'Avare *adapté en malinké et représenté en Guinée*.

FRANCE - PAYS SCANDINAVES

1998. POULENARD (E.). — *Strindberg et Rousseau*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959, in-8°, 188 p.

GRANDE-BRETAGNE - ALLEMAGNE

1999. BRITTEN (Benjamin) und CROZIER (Eric). — *Wir machen eine Oper. Der kleine Schornsteinfeger*. Frankfurt, Ullstein Taschenbücher-Verl. 1959, 184 p.

2000. MEYER (Günter). — *Drei Dichter und ein Fuchs. Der Herr von Fuchs alias Volpone. Komödie der Habsucht*. Prisma 1958-1959, Blätter des Schauspielhauses Bochum, Heft 10.

Der Herr von Fuchs *de* Ludwig Tieck d'après Ben Jonson).

2001. OSBORNE (John). — *Blick zurück im Zorn* (Originaltitel : *Look back in Anger*). Theaterstück in 3 Akten. *Der Entertainer* (Originaltitel : *The Entertainer*). Ein Stück. Aus d. Engl. v. Hans Sahl. Frankfurt a. M. und Hamburg, Fischer-Bücherei, 1958, 188 p.

2002. SHAKESPEARES. — *Sturm*. Deutsch von Rudolf Alexander Schroder. Berlin u. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1958, 141 p.

2003. SCHULZE-REIMPELL (Werner). — *Johann Joachim Eschenburg und die erste Berliner Aufführung des « Macbeth » (von Shakespeare)*. Prisma 1958-1959, Heft 8, Blätter des Schauspielhauses Bochum.

GRANDE-BRETAGNE - ETATS-UNIS

2004. HENDERSON (A.). — *Shaw and America. The end of a century*. Modern Drama II, N° 2.

2005. IRVINE (W.). — *Shaw and America.* Ibid.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

2006. DEKKER (Thomas), FORD (John), ROWLEY (William). — *Le diable au village ou la sorcière d'Edmonton.* 5 actes, adapt. fr. de Michel Arnaud.

2007. LAFFORGUE (René). — *Une adaptation nouvelle pour « La Mégère apprivoisée » de William Shakespeare.* In prog. de La.M.A., Comédie de Provence, 1960.

Adapt. de Paul Chovelon et René Laforgue.

2008. MERIAN-GENAST (E.). — *Der Einfluss Shakespeares auf das französische romantische Drama.* In Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association Chapel Hill, 1959, pp. 649-659.

2009. SHAKESPEARE. — *Trois comédies*, présentées par Jean Anouilh, adaptation de J. Anouilh et Claude Vincent. Paris le Livre de Poche, 512 p.

Comme il vous plaira. Le Conte d'Hiver. La Nuit des Rois.

GRANDE-BRETAGNE - PAYS SCANDINAVES

2010. BROTHERUS (Greta). — *Ionesco och Shakespeare i Malmö.* (Ionesco et Shakespeare au théâtre municipal de Malmö). **N.P.**, 1960, N° 5.

ITALIE - ALLEMAGNE

2011. LEO (U.). — *Goldonis Locandiera und Molieres Misanthrope. Zwei Motiv-Entwicklungen.* in Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, Chapel Hill, 1959, pp. 660-670.

2012. PIRANDELLO (Luigi). — *Dramen*, Münich, A. Langen-G. Müller, 1960, 320 p.

Heinrich der Vierte. Sechs Personen suchen einen Autor. Das Vergnügen, anständing zu sein. So ist es, wie es Ihnen scheint. Liolà.

ITALIE - FRANCE

2013. — *Le Piccolo chez son jumeau le T.N.P.* Entretien avec Paolo Grassi par Bernard Dort. **L.F.**, N° 818, 1960.

2014. FRANDON (Ida Marie). — *Théâtre italien en France.* Critique, N° 153, 1960.

C.R. de la thèse de Renée Lelièvre, Le théâtre dramatique italien en France 1855-1940.

ITALIE - POLOGNE

2015. BRAHMER (M.). — *Goldoni in Polonia.* Studi Goldoniani, Civilta Veneziana studi 6.

PAYS SCANDINAVES - ALLEMAGNE

2016. STRINDBERG (A.). — *Dramen.* Munich, A. Langen-G. Müller, 1960.

I : Rausch. Totentanz Ostern. Gespenstersonate Ein Traumspiel.
II : Der Vater. Fraülen Julie. Karl XII. Scheiterhaufen. Nach Damaskus.

PAYS SCANDINAVES - ETATS-UNIS

2017. STRINDBERG (A.). — *The pelican*, transl. by E. Sprinchorm. **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

2018. WINTHER (S.K.). — *Strindberg and O'Neill : a study of influence.* Scandinavian Studies, 1959, N° 3.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

2019. MARREY (J. C.). — *Ibsen en France*, Bref, N° 36, 1960.

2020. STRINDBERG (A.). — *Erik XIV.* Texte français de C. G. Bjurstrom et Boris Vian. **A.S.**, N° 224.

PAYS SCANDINAVES - ITALIE

2021. IBSEN (H.). — *I drammi*, trad. di Anita Rho, introd. di F. Antonicelli. Torino, G. Einaudi édit. 1959, in-8°, 3 vol. XXXIV-833, IX-723, IX-884 p. 24 ill.

POLOGNE - ESPAGNE

2022. STRZALKO (M.). — *La Pologne et les polonais dans le Théâtre espagnol du XVII^e et du XVIII^e siècles.* In Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature, Chapel Hill, 1959, p. 635-649.

POLOGNE - HONGRIE

2023. DOBSA (I.). — *Les pièces polonaises sur les scènes hongroises.* **Th.P.** 1959, N° 16.

2024. *Russisches Theater des* 20. *Jarhrhunderts.* Munich, A. Langen, G. Müller, 1960, 480 p.

TOLSTOI : Der Lebende Leich nam. TSCHECHOW. Die Möwe. GORKI : Nachtasyl. ANDREJEW : Das Leben des Menschen. TRETJAKOW : Brülle china! MAJAKOWSKY : Das Schwitzbad. KATAJEW : Eine Schurgeht durchs Zimmer. JEWGENIJ SCHWARZ : Der schatten.

2025. *Remarques sur « La Mère »* d'après Theaterarbeit et Bertolt Brecht. **T.P.**, N° 39, 1960.

2026. GORKI (Maxime). — *Les derniers*, p. en 4 a. **Eu.**, N° 370-371, 1960.

2027. MANDEL (O.).— *Moliere and Tourgueneev : The Literature of No-judgement.* Comparative Literature, 1959, N° 3.

2028. SORIA (G.). — *Pourquoi « La Petite Datcha » ?* (de V. Chkvardine), **A.S.**, N° 228.

2029. TCHEKHOV (A. p.). — *Théâtre*, sept pièces en un acte introd. et trad. d'André BARSACQ. Paris, Denoël, 1960.

U.R.S.S. - POLOGNE

2030. SCHILLEROVA (I.). — *K. Stanislawski a Teatr Polski.* **T.**, XIV, N° 20.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

2031. *Théâtres populaires - théâtres d'amateurs.* **Tp.**, 1959, N° 9.

2032. AGREN (Gösta). — *Kallelsens högborg.* **N.P.**, 26-4-1960, N° 96.

Le théâtre amateur en Finlande et ses huit mille troupes.

2033. BLANCHART (Paul). — *Prélude aux soirées de Saint-Séverin.* Nos spectacles. N°s 73-74, 1960.

50e anniversaire de la Fédération Catholique du Théâtre Amateur Français.

2034. — *« L'Echange » nouveau théâtre d'Annecy dû à l'initiative des « Eschotiers ».* Théâtre Amateur, N° 27, 1960.

2035. HOHMANN (Günther). — *Amateurtheater in England.* Spiel. 3. Jahrg (1959), Heft 2.

2036. MARSHALL (N.). — *Amateur theatre in Russia.* **D.**, Spring, 1960.

2037. MANCARDI (H.). — *Postlude aux soirées de Saint-Séverin*, Nos spectacles, N°s 73-74, 1960.

50e année de la Fédération Catholique du Théâtre Amateur Français.

2038. PIMENOV (V.). — *Théâtre d'amateurs.* **Tp.**, 1959, N° 5.

2039. REYNAUD (Jacques). — *Le rôle éducateur du théâtre d'amateurs.* Nos spectacles, N°s 73-74, 1960.

Allocution prononcée pour le 50e anniversaire de la Fédération Catholique du Théâtre Amateur Français.

2040. TAYLOR (John) und (Hans) LEUENBERGER. — *Afrikanische Passion.* Mit einer Einführung von J.T. und 24 Aufnahmen von H.L. München, Chr. Kaiser, 1957.

Jeu de la Passion, 1954, *Mukono.*

2041. VERDOT (Guy). — *Un bourg du Berry joue « Quatre vingt treize » de Victor Hugo.* **F.L.**, N° 748, 1960.

b) Théâtre scolaire et universitaire

2042. DUGAN (J. T.). — *Il teatro nella scuola americana.* **I.D.**, N° 275-276, 1959.

2043. J. D. — *Le théâtre et l'école.* La Comédie de Saint-Etienne, Notes 1, 1959-1960.

2044. RAEDERS (Georges). — *Teatro Universitario o papel do teatro na educação da mocidade.* Revista da Universidade Católica de Campinas VI, N° 18, 1960.

2045. SMALL (Michel). — *L'enfant et le jeu d'expression libre.* Neuchâtel-Paris. Delachaux et Niestlé, 1958, in-16, 84 p.

2046. — *Schulbühnen und Puppenspiel.* Mit Beiträgen von Heinrich Amersdorfer u.a. Berlin, Rembrandt-Verlag, 1958, 192 p. (Handbuch der Kunst-und Werkerziehung, Band II-2.).

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

2047. — *Ente Aquilano per il teatro drammatico. Cultura drammatica e scuola.* L'Aquila, Ed. della scuola di Cultura drammatica, 1959, in-8°, 134 p.
Contient les communications au Congrès de 8, 9, 10 mai 1959.

2048. — *Per la cultura drammatica della gioventù in Italia.* Ora Zero, II, N° 1.

BERDIALES (German). — *Algunas consideraciones sobre el teatro infantil rioplatense,* Revista de Estudios de Teatro, Instituto N. de Estudios de Teatro, Buenos-Aires, 1959, N° 2.

2049. DASTE (J.). — *Notre travail en province. Le cirque. Les Tréteaux. Le Théâtre et l'Ecole.* La Comédie de Saint-Etienne, Notes 1, 1959-1960.

2050. LUTH (Erich). — *Das zeitgenössische Schauspiel und die Jugend.* Die Deutsche Bühne, 2. (29.) Jahrg.), 1958, H. 9.

2051. VAN VLAENDEREN (Michel). — *Une compagnie de Théâtre pour enfants* (Belgique). **T.M.**, Vol. IX, N° 1.

XI

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC...

2052. DECROUX (Et.). — *Présence en corps.* Revue d'Esthétique 1960, N° 1.

2053. MARCEAU (Marcel). — *L'art de la pantomine.* Ibid.

2054. — *A quoi rêve Bip ?* **L.F.**, N° 817, 1960.

2055. CASTAGNINO (Raúl H.). — *Centurias del circo criollo.* Buenos-Aires, éd. Perrot, 1960.

2056. — *The theatre of Japan Kabuki.* **P.J.**, XI, N° 3.

2057. COLE (N.). — *Guignol of Lyons.* Ibid.

2058. COPFERMANN (E.). — *Marionnettes, Jeux et Constructions.* Paris, Ed. du Scarabée, 1960, 72 p.

2059. DORST (Tankred). — *Auf kleiner Bühne.* Versuche mit Marionetten. München, Juventa-Verl., 1959, 120 p.

2060. KELLER (D. S.).— *Theater of Dido at a spanish fair.* **P.J.**, XI, N° 4.

2061. PROCTOR (R.). — *Report on Unima.* Ibid.

2062. SALVAGNAC (J. C.). — *Spectacles d'ombres.* Paris, Billaudot, 1959, ill.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

2063. *Hermann Levi an seinen Vater.* Unveröffentlichte Briefe aus Bayreuth von 1875-1889. Bayreuther Festspiele 1959, « Parsifal » - Programm.

2064. *Musik der Zeit.* Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart. Hrsg. v. H. Lindlar und R. Schubert. Bonn, Boosey et Hawkes, 1958, 88 p.
Neue Folge Helf 1 : Strawinsky — Wirklichkeit und Wirkung.

2065. *La musique de scène de la troupe de Shakespeare. The King's Men sous le règne de Jacques* 1er. Etude critique par John P. Cutts. Préface par Allardyce Nicoll. Paris, C.N.R.S., 1959, XLVII-198 p.

2066. *La funzione de la musica et della danza nel teatro contemporaneo.* In Atti del IIo Congresso Internazionale di Storia del Teatro, Roma, a cura del Centro Italiano di Ricerche Teatrali, De Luca édit., 1960.

Relazioni di E. Dent, M. Dietrich, L. Magnani, Z. Vancea, M.V. Heinlein.

2067. ADORNO (Theodor W.). — *Zum « Wozzeck »* (Alban Berg's). Bühnen der Stadt Köln, Programm. 1, Spielz., 1958-1959.

2068. — *Zur Physiognomik Kreneks.* Deutsche Oper am Rhein. Musik und Szene. 2. Jahrg., 1957-1958, H. 13. S. 146-151.

2069. BACHMANN (Claus-Henning). — *Die Entlarvung des Opern-Kunstwerks.* Bayreuther Festspiele 1959. « Parsifal » - Programm.

2070. BARSACQ (André). — *A propos de la nouvelle mise en scène de « La Tosca ».* **T.R.V.**, N° 8, 1960.

2071. BERGFELD (Joachim). — *Die Genesis des Werkes.* Musik und Scene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 2. Jahrg. 1957-1958, Heft 14, S. 161-163.

Sur L'Anneau de Nibelungen.

2072. BOLL (André). — *Die Situation der Oper.* Antares. 7. Jahrg. (1959), Heft 2.

2073. BOWLES (E.-A.). — *The Role of musical instruments in medieval sacred drama.* Musical Quaterly, New-York, XLV-1, 1959.

2074. COLLAER (Paul) VANDER LINDEN (Albert). — *Atlas historique de la Musique*, préf. de Ch. Van den Borren. Paris, Elsevier, 1960, 25 × 36, 196 p., 675 ill., 19 cartes.

2075. DUMESNIL (R.). — *Retour au vérisme.* **M.F.**, Juin 1960, pp. 326-329.

2076. FIECHTNER (Helmut A.). — *Ein Abschiedswerk.* Musik und Scene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 2. Jahrg. 1957-1958, Heft 15, S. 173-176.

Sur « Arabella » *de* Richard Strauss.

2077. FORTNER (Wolfgang). — *Subtilste Verständigung.* Das neue Forum (Darmstadt) 7. Jahrg. 1957-1958, Heft 17, S. 257-262.

2078. FUNKE (Gustav). — *Notizen zu Sardou und Tosca.* Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Oper, Spielzeit, 1958-1959, Heft 7.

2079. GOLEA (Antoine). — *Revolution in Frankreich : Neu-Bayreuth in Lyon.* Bayreuther Festspiele 1958. Programm « Parsifal », Seite 45-48.

2080. WIRTH (H.). — *Joseph Haydn. Lo Speziale, Dramma giocoso nach einem libretto von Carlo Goldani.* Munchen-Duisburg, Henle Verlag, 1959.

L'Apothicaire, *écrit pour le carnaval de Bologne en* 1752, *fut mis en musique par Joseph Haydn pour le théâtre d'Esterhaz en* 1768. *Rappelons que des Italiens,* V. Pallavicino et D. Fischietti *l'avaient précédemment mis en musique, dès* 1755, *pour le carnaval de Venise.*

2081. GYSI (Fritz). — « *Capriccio* » *von Richard Strauss.* Bühnen der Stadt Köln. Programmh. 9, Spielz, 1958-1959.

2082. GYSI (Fritz). — « *Turandot* » (von Puccini). Bühnen der Stadt Köln (Programmheft), 1957-1958, H. 4.

2083. HAAS (Willy). — *Die Entgötterung Richard Wagners.* Bayreuther Festspiele 1959. « Die Meistersinger von Nürnberg » - Programm.

2084. HECKER (Joachim von). — *Geist der Barockoper und Aufführungspraxis.* Musik und Szene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 3. Jahrg., 1958-1959, H. 14.

2085. HERMANN (Wilhelm). — *Verfilmte Oper - ein ästhetisches Unding.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 6.

2086. HOFFMEYER (Lebrecht). — *Aida am Pranger.* Theater der Stadt Bonn. Spielzeit 1957-1958, Heft 14, Seite 209-219.

2087. HOLL (Karl). — *Rundblick auf « Parsifal ».* Bühnen der Stadt Köln, Spielzeit 1957-1953, Heft 9, Seite 162-164.

2088. HOLLANDER (Hans). — *Das Phänomen Gian-Carol Menotti.* Musik und Szene. Theaterzeitschr. der Deutschen Oper am Rhein. 3. Jahrg. 1958-1959, H. 6.

2089. JACOB (Heinrich Eduard). — *Offenbach oder : Die zwei Naturen.* Bühnen der Stadt Köln (Programmheft), 1957-1958, Heft 6.

2090. JACOBI (Jolande). — *Archetypisches im Ring des Nibelungen.* Bayreuther Festspiele 1958, Programm « Das Rheingold », Seite 2-8 und Seite 18-22.

2091. JOACHIM (Heinz). — *Elsa und Lohengrin. Eine psychologische Studie.* Bayreuther Festspiele 1959, « Lohengrin » - Programm.

2092. KLOIBER (Rudolf). — *Verdi und seine Librettisten.* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 3. Jahrg. 1958-1959, H. 3.

2093. KRIENITZ (Willy). — *Leicht ist die Frucht des Tristan nicht zu pflücken. Zur Aufführungsgeschichte.* Bayreuther Festspiele 1958, Programm « Tristan und Isolde », Seite 3-22.

2094. LEWINSKI (Wolf-Eberhard von). — *Giselher Klebe oder : Einfall, Ausdruck und Konstruktion.* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 3. Jahrg. 1958-1959, H. 15.

2095. LENZEWSKI (Gustav). — *Nietzsche und Wagner.* Bayreuther Festspiele 1959, « Die Meistersinger von Nürnberg » - Programm.

2096. LILLICH (M.). — *Menotti's music dramas.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 4.

2097. LOCHY (Claude). — *Sur la musique des « Ames Mortes ».* **T.P.**, N° 38, 1960.

2098. MACIERAKOWSKI (J.). — *L'année* 1959-1960 *dans les théâtres d'opéra polonais.* **Th.P.**, 1960, N° 7-8.

2099. MARCUSE (Ludwig). — *Das Textbuch des « Ring » - chauvinistisch ? fortschrittlich ?* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr. 7 (März 1959).

2100. MENETRAT (André). — *Les secrets de l'Opéra.* **T.R.V.**, 1960, N° 9.

2101. — *La Tosca à l'Opéra.* Ibid., N° 8, 1960.

2103. MESNIL (Claude). — *Henri Sauguet, musicien français.* Pensée Française, 1960, N° 5.

2104. MINAGAWA (T.). — *Japanese Noh music.* In Journal of the American Musicological Society, Richmond, X-3, 1957.

2105. MULLER-BLATTAU (Joseph). — *Das Händelbild unserer Zeit.* Musik und Szene. Theaterzeistschrift der Deutschen Oper am Rhein, 3. Jahrg. 1958-1959, H. 14.

2106. NAGLER (A. M.). — *Lullys Opernbühne.* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, H. 17, 1960.

2107. NICK (Edmund). — *Der Mozart der Champs-Elysées.* Musik und Szene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 3. Jahrg. 1958-1959, H. 8.

Sur Jacques Offenbach.

2108. PAFFORD (J. H. P.). — *Music and the songs in « The Winter's tale ».* **Sh.Q.**, X, N° 2.

2109. REDLICH (Hans F.). — *Händels Kampf um die Oper.* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 3. Jahrg. 1958-1959, H. 14.

2110. REESER (Eduard). — *Die literarischen Grundlagen des «Fliegenden Holländer ».* Bayreuther Festspiele 1959, « Der fliegende Holländer » - Programm.

2111. ROUGEMONT (Denis de). — *Wagner oder die Vollendung.* Bayreuther Festspiele 1959. « Tristan und Isolde » - Programm.

2112. SCHENK (Erich). — *Mozart und Prag.* Musik und Szene. Theaterzeitschr. d. Deutschen Oper am Rhein. 3. Jahrg. 1958-1959, Heft 5.

2113. SCHUMANN (Karl). — *Die Wandlungen der Arabella. Aus der 20 jährigen Vorgeschichte einer Oper.* Musik und Scene, Theaterzeistschrift der Deutschen Oper am Rhein, 2. Jahrg. 1957-1958, Heft 15, S. 169-172.

2114. SCHUMANN (Karl). — *Weltschöpfung auf dem Theater. Wort und Musik in Wagners « Ring des Nibelungen ».* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 3. Jahrg. 1958-1959, Heft 11.

2115. SCHRAMM (Friedrich) und EHINGER (Hans). — *Probleme der Oper.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 4.

2116. STEVENSON (R.). — *Opera beginning in the New World.* Musical Quaterly, New-York, XLV-1, 1959.

2117. STRAUSS (Richard) und ZWEIG (Stefan). — *Briefwechsel.* Herausgegeben von Willi Schuh. Frankfurt a. M., S. Fischer, 1957, 179 p.

2118. VALENTIN (Erich). — *Weltgeschichte und Sage. Uber Rich. Wagners Mythen-Dichtung.* Musik und Szene Theaterzeitschr. d. Deutschen Oper am Rhein, 2. Jahrg. 1957-1958, H. 9, S. 97-101.

2119. VUILLERMOZ (Emile). — *« Le Roi David » : Une œuvre de bonne foi et de courage.* **T.R.V.**, 1960, N° 12.

2120. WAGNER (Wieland). — *Bilder und Berichte vom Werden des « Fliegenden Holländers ».* Bayreuther Festspeile 1959, « Der fliegende Holländer » - Programm

2121. WAGNER (Wieland). — *Hans Knappertsbusch.* Bayreuther Festspiele 1958. Programm « Parsifal ».

2122. WALDO (T. R.), HERBERT (T. W.). — *Musical terms in « The Taming on the Shrew ».* **Sh.Q.**, X, N° 2.

2123. WESTERNHAGEN (Curt von). — *Die Wendung ins Tragische. Zur Geschichte des Wotan-Dramas.* Bayreuther Festspiele 1958, Progr. « Die Walküre », Seite 2-20.

2124. WESTPHAL (Kurt). — *Der letzte Romantiker.* Musik und Szene. Theaterzeitschr. d. Deutschen Oper am Rhein, 3. Jahrg. 1958-1959, Heft 10.

2125. WILLFORT (Manfred). — *Rossini und die « Italienerin in Algier ».* Bühnen der Stadt Köln, Spielzeit 1957-1958, Heft 12, Seite 217-219.

b) **Danse et ballet**

2126. — *Le Ballet du Grand Opéra à Moscou.* **Tp.**, 9-1958.

2127. FABIAN (Hans). — *Das Ballett dieser Zeit. Maurice Béjart und seine Tanzgruppe.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 3.

2128. HERZMANOVSKY-ORLANDO (F. V.). — *Theater und Ballette.* Munich, A. Langen-G. Müller, 1960.

2129. KRAACK (Erich). — *Monteverdi auf der Ballettbühne.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1958-1959, H. 2.

2130. NIEHAUSS (Max). — *Ballett-Kalender* 1959. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1958, 53 ungez. B.

2131. PETIPA (Marius). — *Russian ballet master.* trad. du russe par Helen Whittaker, London, A. et Ch. Black, 1960.

2132. SILBERMANN (Alphons). — *Verantwortungslose Pirouetten. Soziologische Betrachtungen zum Balletleben.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 4 und 5.

c) **Arts plastiques**

2133. — *Le portrait de Racine par Santerre.* **C.R.**, N° VII, 1960.

2134. BURNIM (A.). — *Eighteenth Century Theatrical illustrations in the light of contemporary documents.* **T.N.**, XIV, N° 2.

2135. MOLINARI (C.). — *Note sul'archeologia nel teatro moderno.* **B.V.**, N° 35, 1959.

2136. SESTIERI (P. C.). - *Riflessi di drammi eschilei nella ceramica pestana.* Dionisio, janv. avr. 1959.

d) **Cinéma**

2137. — *Livres de cinéma.* Répertoire, catalogue, établi par la Librairie Contacts (24, rue du Colisée), 1960, 30 p. Supplément à n° d'avril de la Revue France-Film International.

2138. ARISTARCO (Guido). — *Teorica futurista e film d'avanguardia.* **B.V.**, N° 36-37, 1960.

2139. D'ALESSANDRO (E.). — *A intervalli si ricade nell'equivoca fra cinema e teatro.* **Palsc.**, N° 74, 1959.

2140. DI NUBILA (Domingo). — *Historia del cine argentino*, éd. Cruz de Malta, Buenos-Aires, 1960.

2141. EISNER (Lotte H.) und FRIEDRICH (Heinz). — *(Herausgeber), Film, Rundfunk, Fernsehen.* Das Fischer-Lexikon, Band 9. Frankfurt a. M., Fischer Bücherei, 1958, 361 p.

2142. KEMPE (Fritz). — *Film. Technik, Gestaltung, Wirkung.* Braunschweig, Westermann, 1958, 196 p.

2143. KRACAUER (Siegfried). — *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films.* Hamburg, Rowohlt, 1958, 200 p. Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Bd 63.

2144. M.D.G. — *Scheda per « Perfido Incanto »* di *A. G. Brogaglia.* **B.V.**, N°s 36-37, 1960.

2145. SIMON (Karl Günter). — *Jean Cocteau oder Die Poesie im Film. Mit Abb.* Berlin, Rembrandt-Verlag, 1958, 64 p. (Rembrandt-Reihe Bühne und Film, Band 8).

e) Radio et télévision

2146. CARRELLI (A.). — *Aspetti tecnici dello spettacolo televisivo.* Lo spettacolo (Roma), avr. juin 1959.

2147. FRANK (André). — *Si la télévision dramatique n'existait pas.* Théâtre de demain, N° 11, 1960.

2148. YLIRUUSU (Tauno). — *Televisionäytelmä.* (Les pièces de télévision). **H.S.**, 1960. N° 27.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

2149. LAULAN (Robert). — *Le vocabulaire d'Alfred Jarry et ses surprises.* **M.F.**, N° 1155, 1959.

2150. IONESCO (E.). — *The tragedy of language.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 3.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

2151. LAURENCE (D. H.). — *Genesis of a dramatic critic.* [(Shaw). Modern Drama, II, N° 2.

2152. MONDOR (H.). — *Le souvenir de Robert Kemp.* **N.L.**, N° 1714, 1960.

2153. ORMESSON (W. d'). — *Eugène-Melchior de Vogüé.* **F.L.**, N° 747.

2154. TREWIN (J. C.). — *Leight Hunt as a dramatic critic.* The Keats-Shelley Memorial Bulletin, 1959, N° 10.

2155. VON FRENCKELL (Ester-Margaret). — *Arvid David Hummel. En begavad slarver.* (Arvid David Hummel. Un étourdi doué). Svenska Litteratursällskapets i Finland Förlag, Ed. Edition de la Société de la littérature suédoise en Finlande). Mercators tryckeri, Impr. Tirage à part de Historiska och Litteraturhistoriska uppsatser (Essais historiques et littéraires), n° 375. 1960, 40 pages, in-8°.

Hummel était critique de théâtre, né en Suède, mort dans une petite ville de Finlande.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

2156. — *La Commedia dell'arte, suoi rapporti e affinità con le forme teatrali di altri paesi, suo spirito e sopravvivenze nel teatro contemporaneo.* In Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro, Roma, a cura del Centro Italiano di Ricerche Teatrali, De Luca édit., 1960.

2157. CASTAN PALOMAR (Fernando). — « *Lo poetico en el teatro popular* ». La vanguardia española. 29-10-60. [Barcelona].

2158. ARESTAD (S.). — *Ibsen's concept of the tragedy.* PMLA, juin 1959.

2159. BRINKMANN (H.). — *Das religióse Drama im Mittelalter. Arten und Stufen.* Wirkendes Wort, 1959, N° 5.

2160. GOFF (L.). — *The Owen-Davis. All woods melodrama factory.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 3.

2161. GOUHIER (Henri). — *Remarques sur le « Théâtre historique ».* Revue d'Esthétique, 1960, N° 1.

2162. GRIMM (R.). — *Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie. Versuch über ein Lehrstück von Brecht.* Zeitschrift für deutsche Philologie, 1959, N° 4.

2163. HOY (C.). — *Comedy, tragedy, tragicomedy.* The Virginia Quarterly Review, XXXVI, N° 36.

2164. LEBEGUE (Raymond). — *Les débuts de la Commedia dell'Arte.* **T.R.V.**, 1960, N° 9.

2165. MARTINS (Mano). — *O teatro liturgico na idade média peninsular.* Broteria XLIX, N° 4 (1959).

2166. MATLAW (M.). — *Persiflage on the 20th stage.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 3.

2167. MAULNIER (Thierry). — *La tragédie et nous.* **F.L.**, N° 736, 1960.

2168. PANDOLFI (V.). — *Spirito della tragedia in Italia.* **I.D.**, N° 275-276, 1959.

2169. SCHUMACHER (E.).— *Geschichte und Drama.* Sinn und Form, XI, N° 4

2170. SHARPE (R. B.). — *Irony in the drama : an essay on impersonation shock and catharsis.* Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1959, XV-222 p

2171. VAN STOCKUM (Th.). — *Deutsche klassik und antike Tragödie.* Neophilologus, 1959, N°s 3 et 4.

b) Personnages

2172. ASHCOM (B. B.). — *Concerning « La mujer en hàbito de hombre » in the « Comedia ».* **H.R.**, 1960, N° 1.

2173. AVALLE-ARCE (J. B.). — *La esperpentizacion de Don Juan Tenorio.* Hispanófila, 1959, N° 7.

2174. BECKER (H.). — *The Lucifer motif in the German drama of the 16 th Century.* Monatshefte, LI, N° 5.

2175. CASADESUS (G.). — *La jeune fille au théâtre de Corneille à Claudel,* Les Annales, N° 112, 1960.

2176. DUCHARTRE (P. L.). — *La commedia dell'arte et ses personnages.* **T.R.V.**, 1960, N° 9.

2177. GAXOTTE (Pierre). — *Le Dom Juan de Molière et les autres.* **F.L.**, N° 748, 1960.

2178. GUALCO (Luis). — *Don Juan Tenorio.* Revista de la Comision de Teatros Municipales (Montevideo), II, N° 5.

2179. IOKOLEV (B.). — *Lénine personnage dramaturgique.* **Tp.**, 1959, N° 5.

2180. MASCI (C.). — *La donna nel teatro : « la bugiarda ».* **R.**, X, N° 3.

c) Thèmes

2181. CORBIN (Solange). — *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites du Théâtre religieux.* Paris, Belles Lettres, 1960, Coll. Portugaise, 350 p.

2182. VALENCY (M.). — *Classic Themes in american Theatre.* **T.U.B.**, Vol. VII, N° 7.

XVI

VARIA

2183. — *Atti del II° Congresso Internazionale di Storia del Teatro,* a cura del Centro Italiano di Richerche Teatrali. Roma, De Luca édit., 1960, 384 p., ill

2184. BECKER (Wolfgang). — *Uber das Wesen der Theateranekdote.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 2.

2185. WALDBERG (Patrick). — *Promenoir de Paris,* Paris, **M.F.**, 1960, in-8°, 239 p.

Groupement d'excellentes évocations : Bobino, ARLETTY, GEORGIUS, MISTINGUETT, *Foire du Trône, cirques, types du monde des peintres, des cabarets, etc...*